

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة التاسعة، العدد السادس و الثلاثون

شتاء ۱۳۹۸ش / كانون الأول ۲۰۱۹ م

دراسة سيميائية في قصيدة "كلمات للوطن" لتوفيق زياد على ضوء نظرية بيرس

- علی پیرانی؛ عبدالله حسینی؛ حسین أبویسانی؛ حبیبة زارعی

مكوّن الديمومة فی "عزداران بيل" لغلامحسين ساعدی و"ابن الفقير" لمولود فرعون وفقا لنظرية جيرار جينيت السردانية

- صلاح‌الدین عبدی؛ أبوذر گلزارخجسته؛ میترا خدادادیان

أساليب "عُبيدِ الزاكانیّ"، الساخرة وفق "نظرية تفريغ الكبت" الفرُويْدية

- صادق کریم یحیی

دراسة آليات الإقناع والحجاج فی "رسائل الإمام علی" (ع) فی نهج البلاغة

- مهدی عابدی

جمالية الملامح الانزياحية فی أشعار عزّالدّين المناصرة على أساس نظرية جيفری ليتش

- مصطفی کمالجو؛ جواد محمدزاده

رستم بين بطل فی المذهب البرغماتی ونقيض البطل فی الفلسفة المثالية؛ دراسة فی اتجاه الفلسفة البرغماتية

- سیده مریم میرحسینی؛ فاطمة حیدری

إضاءات نقدية فصلية محكمة

السنة التاسعة، العدد السادس والثلاثون، شتاء ۱۳۹۸ش / كانون الأول ۲۰۱۹ م

ردمد ۶۵۷۳- ۲۲۵۱

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش /كانون الأول ٢٠١٩م

صص ٤٠ ـ ٩

دراسة سيميائية في قصيدة "كلمات للوطن" لتوفيق زياد على ضوء نظرية بيرس

علي پيراني*
عبدالله حسيني**
حسين ابويساني***
حبيبة زارعي (الكاتبة المسؤولة)****

الملخّص

تزخر قصائد توفيق زياد بالعلامات والرموز الّتي أسهمت كثيراً في مستوى إيحاء شعر المقاومة لتترك في المتلقّي تأثيرها العاطفي البالغ، فتجد العلامات في قصائد توفيق زياد مرافقة لصور شعره الحافلة بحبّ الوطن، وهي تعكس الرسالة الرئيسة لذلك الشعر. إنّ استخدام نظرية بيرس في حقل السيميائية التطبيقية في نقد نصوص شعر المقاومة لها أثرها الفعّال في تقديم قراءة أفضل لرؤية هذا الشاعر الكبير، فضلاً عن قدرتها على تفسير تلك النصوص وكشف رموزها. ومن هذا المنطلق، نحاول من خلال هذا البحث تقديم تحليل وصفي لخصائص قصيدة توفيق زياد المعنونة بـ(كلمات للوطن) من خلال الرؤية السيميائية معتمدين على نظرية بيرس القائمة على ثلاثياته الشهيرة وهي الإشارة والأيقونة والرمز. هذا البحث يمثل محاولة لتوضيح هذه المسألة وهي أنّه كيف أراد الشاعر الفلسطيني المعاصر، توفيق زياد أن يجعل شعره مؤثراً وأن يطبع قصيدته بطابع الجمال، إضافة إلى تبيين العلامات التي استعان بها لإسباغ الجمالية على شعره، وكيف يمكننا السير في الأغوار الخفية من أفكاره ورؤاه وأن نبين كيفية توظيفه للعلامات والرموز. ومن النتائج المستخصلة من البحث هو أنّ الاستعانة برؤية بيرس السيميائية للعلامات تعدّ منهجاً مناسباً للبحث في الشعر العربي الحديث؛ لأنها تمتاز بقدرة تحليلية وتفسيرية أكبر من البلاغة التقليدية، علاوة على ذلك إنّ هوية شعر المقاومة الذي تفرزه ظروف القمع، تظهر فيه العلامات بصورة خفية ورمزية؛ فلذلك إننا نجد أنّ العلامات الرمزية، تتصدر العلامات السيميائية في هذه القصيدة.

المفردات الدلالية: النقد الأدبي، الدراسة السيميائية، بيرس، الأدب الفلسطيني المعاصر، توفيق زياد.

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران pirani@khu.ac.ir
**. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران
dr.abd.hoseini@gmail.com
***. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران
ho.abavisani@yahoo.com
****. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الخوارزمي، طهران، إيران
habibeh.zarei92@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٦/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/١١/١٢ش

المقدّمة

تمثّل العلامات موضوعاً مادياً ذا معنى يظهر من خلال التركيب بين الدال والمدلول. ولا توجد علامة طبيعية أو ضرورية بين هذين الإثنين بل إنّ العلاقة بينهما تتكوّن بواسطة عقود أو قاعدة أو حدث مقبول لدى المجتمع. (اكو، ۱۳۹۵: ۷) فكل وحدة من العلامات اللسانية التى نجدها فى نص شعرى تدفع القارئ إلى تحسس العلامات الأخرى، وللتعرّف على معنى الشعر يتوجّب علينا أن نبذل الجهد لفهم الموضوع الذى لا يصرّح به الشاعر أبداً. ولو تأمّل القارئ فى الشعر، لسوف يعلم بأنّ المصطلحات لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها المعهودة فى الشعر.

الشعر المعاصر العربى يمثّل ساحة يصول ويجول فيها الشعراء العرب؛ يسبغون على كلماتهم صور شبه الرمزية التى تدفع بالمتلقّى إلى تلقّى مفاهيم مختلفة، قد تكون متناقضة أحياناً فى قراءة تلك الأشعار. إنّ النظر إلى قصائد هذه الفترة من المنظور السيميائى، يمثّل فى الواقع محاولة لكشف رموز وألغاز يضعها الشاعر أمام مخاطبه وقارئ شعره. (انارى، ۱۳۹۰ش: ۱۶۲) فالشاعر العربى يكسو صوره الشعرية فى غطاء من التعبيرات الاستعارية والرمزية ويغطسها فى أبحر الغموض والتعقيد، بالتالى نشاهد الأسطورة واستخدام الرموز بكثرة فى قصائد هذه الفترة؛ لذا القصائد تقبل التأويل بمعنى؛ أنّ كل قارئ يستوحى منها معان مختلفة حسبما يملكه من إدراك. (المصدرنفسه: ۱۶۱)

أهداف البحث

يستهدف هذا البحث، دراسة سيميائية لإحدى القصائد العربية المعاصرة؛ لذا تمّ اختيار أبيات من الشاعر الفلسطينى المعاصر، توفيق زياد المعنونة بـ "كلمات للوطن" وقد تمّ اختيارها فى دائرة أدب المقاومة الفلسطينية ليجرى تحليلها ودراستها على ضوء نظرية لسانية نقدية. ولقد أحسسنا بضرورة استخدام رؤية مختلفة ونقد حديث وتطبيقى لمضامين الشعر الفلسطينى المعاصر، ومن خلال الدراسة السيميائية لقصائد هذا الشاعر والسعى إلى كشف الرموز والمضامين الجمالية والمعرفية والدلالات الضمنية، يمكننا التعرّف على الشعر الفلسطينى المعاصر بصورة أفضل.

ونظراً للأهمية البالغة لثلاثية: الإشارة والأيقونة والرمز عند بيرس من حيث مستوى الفاعلية فى الدراسات السيميائية الفنية والأدبية، نجدها قد حظيت باهتمام كبير من قِبل الباحثين فى علم العلامات، خاصة فى تحليل ودراسة النصوص الأدبية، وذلك ما يسمح للناقدين ببيان الكثير من صورها البلاغية ونقدها النظرى عن طريق هذه المعايير اللسانية الثلاثة؛ لذا وقع الاختيار على التحليل السيميائى لهذه القصيدة على ضوء منهج بيرس اللسانى.

أسئلة البحث

يحاول هذا البحث الإجابة عن الأسئلة التالية: ١-كيف قدّم توفيق زياد مضامين المقاومة فى أشعاره وذلك من خلال المنهج السيميائى؟ ٢- وكيف استعان توفيق زياد بالعلامات فى إظهار حبه لوطنه؟ ٣- وما هى نوعية العلامات الجمالية الأكثر توظيفاً فى هذه القصيدة؟ ٤- وإلى أى مستوى استعان توفيق زياد بالعلامات الخاصة بالإشارات والأيقونات والرموز فى بيان دلالاته الشعرية فى هذه القصيدة؟

فرضيات البحث

١- يمكننا من خلال المنهج السيميائى، القيام بدراسة أعمق للعلامات، مقارنة مع علم البلاغة التقليدى، وفى الواقع فإنّه يمكننا من خلال الاستعانة بمنهج "بيرس"، التوصّل إلى فهم أتمّ لرسالة النص وذلك باعتماد عنصرى المصداق والتفسير- كلاً على حدة-.

٢- يبدو لنا أنّ توفيق زياد تمكّن من خلال الاستعانة بالعلامات الدالة على الوطن والقضايا المتعلقة به «كالزيتون، السوسنة، النسمة، أقواس قزح، الرياح، الندى، الساقية، النهر، الجبال الشم و...» من تقديم رائع لرسالته الرئيسة المتمثلة فيما يخص حبّ الوطن والتعلق به.

٣- من المحتمل أن نلاحظ استخداماً أكثر للإشارات العاطفية والجمالية فى الاستعارات والمجازات التى تتطابق مع العلامات الأيقونية والإشارية والتى قد تكون أشدّ تأثيراً فى الشعر أيضاً وذلك من خلال التلاقى والتركيب مع العلامات الأخرى.

٤- نظراً إلى أنّ الشعر الحديث، تعبير عن الواقع وليس للخيال فيه دور كبير، من المحتمل أن نجد مستوى أقلّ للعلامات الأيقونية؛ لأنّ العلامات الأيقونية تقوم على علاقة التشابه بين الدال والمدلول. كما يمكن أن نشاهد الإكثار من العلامات الرمزية وذلك يرجع إلى هوية شعر المقاومة وظروف القمع في المجتمع التي كانت تفرز العلامات الخفية في الشعر.

خلفية البحث

لقد تمّت دراسة قصائد توفيق زياد من وجوه متعددة -نظرية وتطبيقية-. من بين تلك الدراسات يمكن الإشارة إلى بحث "جمالية التكرار في قصائد شاعر المقاومة توفيق زياد" (٢٠١٤) بقلم إسحاق رحماني والآخرين، حيث جرى خلالها دراسة معاني التكرار ودلالاتها في مضامين شعر المقاومة، وهناك بحث آخر يحمل عنوان "دراسة أهم مضامين المقاومة في قصائد توفيق زياد" (٢٠١٣) بقلم الباحثين على صابرى وعلى فيلى وقد تطرّق الباحثان إلى دراسة مضامين الصمود في شعر توفيق زياد. ووجدنا دراسات وبحوثاً كتبت باللغة العربية منها : "البنية الصوتية في شعر توفيق زياد؛ قصيدة هنا باقون نموذجاً "(٢٠١٧): تناولت دراسة، البناء الصوتي ودور الأصوات في بيان أحاسيس الشاعر ودلالاته الشعرية. وكذلك رسالة عنوانها "دراسة حياة وبنية قصائد توفيق زياد" (٢٠١٤) قدّمتها ليلا ترابي بإشراف الدكتورة عزت ملا ابراهيمي، تمّ مناقشتها في جامعة طهران، تتضمن الدراسة تحليل مضامين توفيق زياد الشعرية وخصائصها الفنية والأدبية دون الاهتمام بالتطبيقات اللسانية الحديثة. وهنالك أطروحة دكتوراه أخرى قدمتها وجيهة سروش بإشراف الدكتور على سليمي في جامعة كرمانشاه تحمل عنوان "دلالات الصمود في شعر توفيق زياد الفلسطيني والشاعر الإيراني نصر الله مرداني؛ دراسة مقارنة" وقد نوقشت الأطروحة في عام ٢٠١٣م. تناولت هذه الدراسة، مقارنة عناصر المقاومة في قصائد هذين الشاعرين.

من خلال الاستقصاء الذي قمنا به في المكتبات ومراكز البحوث العلمية المهمة والشبكة العنكبوتية، لم نشاهد مقالاً أو بحثاً أو كتاباً يهتمّ بموضوع بحثنا الحاضر؛ أي

تناول أشعار توفيق زياد من المنظور السيميائي؛ فلذلک فيما يتعلق بضرورة وأهمية الموضوع، قررنا القيام بنقد سيميائي لإحدى قصائده.

إشكالية البحث

يحاول الباحثون في هذا المقال أن يجدوا حلّاً لمسألة هامّة تتعلّق بتطبيق نظرية بيرس اللسانية على قصيدة عربية معاصرة. ما شغل ذهن الباحثين هو أنّه کيف أراد توفيق زياد أن يجعل شعره مؤثراً في موضوع المقاومة باستخدام الدلالات السيميائية التي تمنح النصّ الشعري جمالية خالصة. هذه المسألة لم تلق اهتماماً من قِبل سائر الباحثين حتّى الآن.

منهج البحث

يتناول هذا البحث، نقد قصيدة "کلمات للوطن"، اعتمد الباحثون منهجاً وصفياً تحليلياً وذلک بالاعتماد على النقد السيميائي وعلى ضوء نظرية بيرس اللسانية العلاماتية.

السيميائية

السيميائية تعنى بدراسه الأنظمة العلاماتية من قبيل اللغات والرموز، و... (گيرو، ١٣٨٠ش: ١٣) وهو علم يدرس العلامات، والإشارات التي تتکون من الجانب المادّي (الدال) والجانب المعنوي (المدلول)، والدال يتألّف من الجانب الخارجي للغة، والمدلول يحمل المعنى والفکرة المسيطرة على اللغة؛ والسيميائية بمثابة علم العلامات أو النظم العلاماتية التي أرسيت قواعدها من قبل السيميائيين الشهيرين أمثال فردينان دي سوسير[1] وبيرس وذلک في إطار علم جديد جرى تأسيسه في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. (زيني وند، ١٣٩٤ش: ٩٢)

يعدّ شارل سندرس بيرس[2] أحد أهمّ المفکرين والناقدين اللسانيين الأدبيين

1. saussure

2. Charies sanders peirce

المعاصريــن والذى كانت لآرائه وبحوثه الســيميائية أبعد الأثر فى إرســاء دعائم هذا العلم فى القرن العشرين حتى جعله فرعاً علمياً مستقلاً. (اكو، ١٣٩٥ش: ٨)

بنية الدلالات عند بيرس

وضــع بيرس قاعدة ثلاثية (رابطة ثلاثيــة) فى مايخص العلاقة الدلالية وهى عبارة عن الممثل[1] أو المصورة وهو شىء ينوب أو يحلّ محل شىء آخر، وهى تتخذ طابع العلامة ولن تكون مادية بالضرورة، والموضوع[2] وهو المادة المشار إليها، والتفسير[3] وهو إدراك يحصل من خلال العلامة. (چندلر، ١٣٩٧ش: ٦١-٦٠) فعلى سبيل المثال، إشارة المرور الضوئية فى قاعدة بيرس تعدّ علامة تشــتمل على الضوء الأحمر والإشارة الضوئية فى التقاطعات (الممثل) وتوقّف وسائل النقل (الموضوع)، هذه الإشارة الضوئية تفيد وجوب التوقّف (التفسير). (المصدرنفسه:٦١)

دلالة العلامة وفق نظرية بيرس

ثلاثيات بيرس

فــى التصنيف الذى وضعه بيرس للســيميائية، تمّ تصنيــف العلامات إلى مجموعات الإشارة[4] والأيقونة[5] والرمز[6].

1. sign
2. object
3. interpretant
4. indexical
5. iconic
6. symbolic

الأيقونة

ففي الأيقونة نجد العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول من نوع علاقة التشابه؛ في الواقع فإنّ علامة الأيقونة تقوم على أساس تشابه العلامة مع الموضوع. علامة الأيقونة تفهم من خلال فهم نظيرها المشابه لها، من قبيل الصور الفوتوغرافية والرسوم والخرائط وغيرها.

الإشارة

علامة الإشارة هي علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر تأثّرها الحقيقي بذلك الموضوع؛ فتكون العلاقة بين الدال والمدلول نفس العلاقة الّتي تجمع بين العلة والمعلول. وفي الواقع تفسر علامة الإشارة على أساس علاقة وجودية ذاتية وهي شكل من أشكال العلاقة المعنوية وأحياناً تكون علاقة العلة بالمعلول بين الموضوع والعلامة. تمثل الساعة علامة للزمان، والحُمّى فهي علامة للمرض. (احمدی، ١٣٩٤ش: ٤٣)

الرمز

في العلامات الرمزية تكون العلاقة بين الدال والمدلول عرفية غير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه؛ فالعلاقه عقدية اختيارية تماماً فهي تخلو من قرينة لفهمها، وبإمكان المخاطب أن يجد لها مصاديق متعددة، فالرموز تقوم على أساس العقود السيميائية، مثل العلامات اللسانية (نطقاً وكتابة) وإشارات المرور. (المصدرنفسه: ٤٤)

الملاحظة المفتاحية في تطبيق ثلاثيات بيرس

لايمكن تفكيك علامات بيرس عن بعضها بشكل قاطع؛ فإنّ بيرس يرى أنّ في أكمل العلامات لابد من وجود تجانس في ثلاثية الإشارة والرمز والأيقونة. (المصدر نفسه: ٤٥) وينبغي ملاحظة أنّه لا توجد أبداً خطوط محددة تفصل بين هذه العناصر الثلاثة، فقد تكون فيها هنالک علامة ممكنة تجمع الإشارة والأيقونة والرمز أو أية تركيبات أخرى. (چندلر، ١٣٩٧ش: ٧٥)

تحليل لنص قصيدة "كلمات للوطن"

أدّت الحرب الشاملة (فى عام ١٩٤٨م) الّتى انتهت باحتلال أجزاء واسعة من أرض فلسطين من قِبل الكيان الصهيونى وتشريد سكّانها الأصليين، إلى مآسى أليمة أفرزت حالات اجتماعية ونفسية مؤسفة (ملا ابراهيمى، ١٣٨٩ش: ١٢٤)؛ فسقوط المدن الفلسطينية الواحدة تلو الأخرى بأيدى اليهود خلال هذه الحرب وانسحاب العرب من هذه الأراضى، تسببت فى تفكّك نسيج النظام السياسى والادارى والاقتصادى والثقافى عند الفلسطينيين، وأوجدت حالة من اليأس فى الشعر الفلسطينى المعاصر. (المصدرنفسه: ١٢٧) فى هذا الصدد، تطلع الشعراء إلى إنتشار طموحاتهم المتمثلة فى تعزيز روح التحرر والوطنية والمقاومة ضد اليهود؛ من هذا المنطلق ظهر تطور عظيم فى مسيرة الشعر الفلسطينى آنذاک.

الصمود والاستقامة

ولقد بادر الشاعر الفلسطينى المعاصر توفيق زياد، شأنه شأن الكثير من شعراء المقاومة إلى دعوة الجمهور للمقاومة والصمود والتصدّى للصهاينة الأعداء وكان الشاعر مفعماً بالأمل بالنسبة إلى المستقبل؛ ينظر بتفاؤل لمواجهة المصاعب والهزائم وكان يأمل بأنّ النصر سيحالفهم فى نهاية المطاف وسوف يعيدون بناء دولتهم من جديد؛ من هذا المنطلق وجدنا فى كل أبيات قصيدة "كلمات للوطن"؛ ملامح من حبّ الوطن والأمل بالمستقبل؛ كما يقول:

مثلَما كنتَ سَتبقى يا وطنُ
حاضراً فى وَرَقِ الدَفلَى
وَ عطرِ الياسمينِ (زياد، ١٩٧٠ش: ٣١)

يرى الشاعر أنّه يجب الثناء على الوطن؛ لأنّه مكان مقدّس، ويجدر أن يبقى الوطن صامداً وشامخاً فى كل الظروف والمناسبات، فى الأفراح والأتراح، فى الشدائد والأزمات والصعوبات والأحداث...ولا يجب أن يصاب الوطن بالإرهاق والفشل أبداً ولا يفقد استقراره ومقاومته.

إنّ استخدام فعل "كنتُ" الماضي؛ دليل على تحسّر الشاعر وقلقه بالنسبة إلى ظروف ماقبل الاحتلال، أي الحرية والاستقلال الّذي تتمع بها الفلسطينيون؛ فهذه تبين العلاقة السببية بين الدال والمدلول وهذا ما يدرج ضمن علامة الإشارة. كما أنّ الشاعر من خلال تجسيده الوطن، قام بمخاطبته كشخص وقد خلق بذلک علامة أيقونية. بالإضافة إلى ذلک، فإنّ استخدام فعل "ستبقى" على صورة المستقبل، يظهر لنا أمل الشاعر بالنصر في المستقبل وعلى ضوء العلاقة السببية بين الدال والمدلول؛ يعتبر ضمن علامة الإشارة. و"الدفلى"، نبات مُرٌّ له ورد أحمر يشبه الوردة الحمراء وثمرتها تشبه الخروب وقد استعاره توفيق زياد "الدفلى" للدلالة على المصاعب والآلام باعتبارها علامة أيقونية. "القمر"، رمز للأمل والإضائة. (جعفرى، ١٣٩٥ش: ٦٣) تذكرنا بالجمال وعلامة النور فى الظلام. (السنيد، ١٩٨٦ش: ١٧) النور والجمال يرافقان الثوار. (المصدر نفسه، ١٩٩١م: ١١٩)، وهنا "ضوء القمر" رمز الأمل وازدهار القلوب لوجود الثوار؛ وهذا يعتبر ضمن العلامة الرمزية. "تصاوير الأماسى" يبدو أنّه يرمز إلى التضامن ووحدة الثوار، وهو علامة رمزية.

"الورق"؛ إنّها عبارة عن مجموعة من السكان المرتبطة الفعل والفكر. (شواليه، ١٣٧٩ش، ٢: ٧٧) الأوراق هى علامة الموت والبعث (شواليه، ١٣٨٢ش، ج٣: ١٨٧)؛ إنّ ذلک يرمز إلى ضحايا وشهداء الثورة. (السنيد، ١٩٨٦م: ٢٩) و"ورق الدفلى" هنا يرمز إلى مجموع المصاعب والمآسى. و"الياسمين"، زهرة عبقة الرائحة من فصيلة الزنابق البيضاء أو الصفراء اللون أو الزرقاء و"عطر الياسمين" رمز تنفس الصعداء فى المجتمع المنتصر على الاستبداد. (المصدر نفسه، ١٩٩١م: ١٢٦) فزهرة الياسمين ترمز إلى الطهارة والسرور. ينطبق نفس المفهوم فى قصائد الكثير من الشعراء العرب المعاصرين، وهى تعدّ ضمن علامة الرمز. وكلمة "حاضراً" يمكن اعتبارها مدلولاً للوطن، وبفضل علاقة التشابه بين الدال والمدلول تعدّ ضمن العلامة الأيقونية؛ لأنّ الشاعر ومن خلال تجسيد الوطن يوجّه خطابه إليه باعتباره حراً شامخاً؛ يتحدث عن وجوده واستمراره فى كل مكان وفى كل وقت فى المستقبل، فالشاعر يكرّر هذه الكلمة مراراً وتكراراً حتّى نهاية القصيدة للتأكيد على هذا المعنى ومن خلال العلاقة السببية بين الدال والمدلول يعتبر

ذلک ضمن علامة الإشـارة. إنّ «الوطن وطبيعته الخلّابة لاتتحدّد باعتقاد الشـاعر في منطقـة جغرافية محدودة بل هو كائن حي وفاعل ومحبوب ومفعم بالروح والحياة.» (ملا ابراهيمي، ١٣٩٦ش: ٦١) فهو يعتمد وصف عناصر الطبيعة في سريان روح الوطن في تجلياته كلها.

بلد الصلح والسلام

لقـد قام توفيق زياد باختيار الطبيعة الحيـة باعتبارها رمزاً من رموز مضامينه وقد أخفى ورائها أفكاره وتطلعاته. «فاختار بعض الشعراء الفلسطينيين رموزهم من الطبيعة يظنون أنّها أشـد فهماً وإيناسـاً لمخاطبيهم الذين يهتمون بها أكثر من كلّ شيء آخر.» (المصدر نفسـه ،٩٧:١٣٩٦) وهذا ما نشـهده بالفعل في كلمات شعر توفيق زياد عندما يقول:

حاضراً في التِّينِ و الزَّيتونِ
في طورِ سِنينَ(زياد، ١٩٧٠م: ٣٢)

لقـد اقتبس زيـاد، كلمات ﴿والتين والزيتون وطور سـينين﴾ مـن القرآن الكريم. أقسـم الله تبـارک وتعالـى في القـرآن الكريم بالزيتـون؛ لأنه ذو قيمة وشـأن عظيم ﴿والتين والزيتون وطور سـينين وهذا البلد الأمين﴾ (القرآن، سورة ٩٥، آية ٤) و"التين والزيتون" اسـم لجبلين في أرض الشـام وفلسـطين؛ لعلّ إطلاق اسـم هاتين الثمرتين على هذين الجبلين يرجع إلى كثرة الأشـجار المثمرة للتين والزيتون في تلک الأراضي التي بارک الله فيها؛ ولعل سـبب القسـم بهذه الأرض يرجع إلى أنّ الله بعث عدداً من أنبيائـه الكرام في تلک الأرض. (طباطبائـي، ١٣٧٨ش: ٥٣٩) أمّا "الزيتون" فيعدّ في الأدب الفلسـطيني رمزاً للسـلام والصمود والثبات؛ بعبارة أخرى ترمز شجرة الزيتون إلى فلسطين الخضراء المقاومة الصامدة دوماً، ففلسطين رمز المقاومة والثورة وهي رمز الأصالة والاسـتقلال والديمومة. (بيشـوايي، ١٣٩٥ش: ١٦٣) يعـدّ الزيتون هنا علامة رمزية للسـلام ولقد اسـتعان بها شـعراء المقاومة لهذا الغرض والتأويل و"التين" تشبه شـجرة الزيتون والكروم من حيث أنها أشجار ترمز إلى الوفور والبركة والخصوبة بعد

الموت وهـــي رمز للمواطن. (هوارى، ١٩٩٨م: ١١) فهما اســم مكانــين يعدّان علامة مكانية وهى جزء من العلامات الإشارية التى اعتمدها بيرس فى مجموعاته العلاماتية. و"طور ســينين" هو الجبل الذى كلّم الله فيه موسى بن عمران، ويعدّ ذلك علامة مكانية وجزء من العلامات الإشارية.

الفرح والسرور والإعمار

يــرى الشــاعر بأنّ الوطن كان حاضراً فى جميع أيام الأســر الصعبــة والأيام التى حكم فيها الاســتبداد، وســيكون الوطن حاضــراً أيضاً فى الأيام التى ســيحكم فيها السلام والحرية على البلاد، وسيتمّ القضاء على هيمنة الاستبداد وسيتحلّى أبناء الوطن بالسعادة المفعمة. كما يقول:

حاضراً فى البرقِ و الرَّعدِ
و أقواسِ قُزَح
فِى ارتعاشاتِ الفَرَحِ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٢)

اســتعان الشــاعر بهذه المفاهيم فى إطار التزامه بصنعة "مراعــاة النظير" ليعبّر من خلالها عن الصفات الجمالية. وأمّا الرعد والبرق فهما رمزان لاستبداد الزمان والظلام (كريمــى، ١٣٩٥ش: ١٠٥) وهما توجّهاً رمزياً، فعــادة ما ينتظر الناس هطول المطر بعد الرعــد، والبرق ليظهر بعدها القوس والقزح الذى يخلــق صورة جميلة ترمز إلى الهدوء والانشــراح فى ذهن المخاطب. كلّ هذه الصور تمثــل دلالة يظهر لنا مدلولها فى الأمل والسلم والحرية بعد القضاء على الاستبداد المتمثّل بالكيان المحتل والذى يكتمل بمفهوم الفرح والسرور الذى يأتى بعد حين، وذلك مع العلاقة السببية بين الدال والمدلول يعتبر ضمن علامة الإشــارة. القوس والقزح يرمز إلى الأمل والتفاؤل[١]، الســلام والصداقة[٢]، المغفرة[٣] وحركة الحرية[٤] فنعتبره هنا علامة رمزية. "ارتعاشــات الفرح" تدلّ على شــدة الفرح والســرور، فالشاعر شبّه فيها قمّة السعادة بشيء له اهتزازات ومن خلال الشبه

1. www.tabnakbato.ir 97.5.14
2. www.mashreghnew.ir 96.3.23
3. www.seferbereshit<torahonweb.com
4. www.manmesleto.wordpress.com 91.5.20

القائم بين الدال والمدلول، يعدّ ضمن العلامة الأيقونية.

	المتمثّل	الموضوع (الركيزة)	المفسّرة (المؤوِّل)
الأيقونات:	سَتَبقَى (انتَ) يا وطن حاضراً (انتَ) الدفلى ارتعاشات الفرح	تشخص تشخص تشخص نباتٌ مرٌّ الإرتعاد والإهتزاز	مخاطبه الوطن مخاطبه الوطن مخاطبه الوطن المصائب والالام شده الفرح والسرور
الرموز:	الزيتون التين عطر الياسمين الورق الرعد والبرق القوس والقزح	الفاكهة الفاكهة زهرة عبقة الرائحة الزوائد الجانبية الجذعية فى النبات صوت انفجارى يحدث فى السماء مصاحباً للمعان البرق القوس متعدد الألوان يظهر فى السماء عند نزول المطر	الصلح والسلام الوفرة والبركة والخصوبة تنفس الصعداء فى المجتمع المنتصر المجتمع إستبداد الزمان والظلام الأمل، الصلح والسلام، الصداقة، الحرية
الإشارات:	كنتَ ستبقى حاضراً التين الزيتون طور سنين عبارة «البرق والرعد وأقواس قزح»	فعل الماضى فعل المستقبل التكرار الفاكهة الفاكهة الجبل مصاحبة الكلمات	حسرة الشاعر على الأيام الماضية أمل الشاعر للإنتصار فى المستقبل تأكيد الشاعر على الصمود و المقارمة الجبل (مكان) الجبل (مكان) مكان مناجاة موسى (ع) لربّه الأمل والسلم والحرية بعد قضاء على الإستبداد

الألم والحزن

أمّا فى أثناء القصيدة، فيتحدّث الشاعر عن الاستقرار والبقاء والوجود المستمر للوطن فى شهادة الثوار الذين يرمز دمهم الأحمر إلى الحقيقة والحرية والأمل بانتصار هذه الثورة إلى جانب وحدتهم وتضامنهم لتحقيق هدفهم. حيث يقول:

حاضراً في الشَّفَقِ الدَّامي
وَ فِي ضُوءِ القَمَرِ
فِي تَصاوِيرِ الأَماسِي (زياد، ١٩٧٠م: ٣٢)

كلمة "الشفق"، في ثقافة الدول الأخرى يعني: الجمال الحزين لغروب الشمس. (شواليه، ١٣٨٥ش، ج٤: ذيل) الشفق يجلب إلى الذهن، اللون الأحمر وطقوس الشهادة ويرمز إلى الشهادة والاستشهاد. (ذبيحي، ١٣٩٣س: ١١٩)كلمة " الدم" من " الدامي" رمز الاستمرارية، الصمود والمقاومة والدعوة إلى القتال. (هواري، ١٩٩٨م: ٦٣) و"الشفق الدامي" رمز للاستشهاد الدالّ على الدم الأحمر ويعتبر ذلك علامة الرمز، بالإضافة إلى أنّ احمرار الشفق يشبه إحمرار الدم وهذا التشابه بين الدال والمدلول يمثّل علامة أيقونية. فيمكن القول: إنّ جميع هذه التركيبات تعود إلى كونها مترادفة مع مفهوم الحزن والمعاناة في الذهن وهي تعتبر علامة الإشارة.

الاستقلال والأمن والهدوء

كثيراً ما يستخدم توفيق زياد أيقوناته ورموزه في هذه القصيدة من الطبيعة الحية المملوءة بالأمل وذلك بغية المواجهة مع جور المحتلين الصهاينة كما يقول:

وَ فِي النَّسمَةِ ... فِي عَصفِ الرّياحِ
فِي النّدى وَ السّاقِيَه
وَ الجِّبالِ الشَمِّ وَ الوديانِ، و النَّهرِ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٢)

استلهم الشاعر رموزه الشعرية في وصف الوطن من الطبيعة، مؤمّلاً أن يكون وطنه كالطبيعة طرياً وحافلاً بالأمل؛ تجري فيه الحياة المفعمة بالنشاط ويتخلص الوطن أخيراً من جور الجائرين المستبدين وينعم بالتحرر وحرية الفكر. يستعين الشاعر هنا بظواهر الطبيعة كالنسيم، الرياح، الندى، الينابيع، الجبال، الوديان والأنهار ويوظّفها ضمن الإطار الرمزي لكي يجسدها بمفاهيم غير حسية في أذهان المتلقين.

يتحدّث الشاعر الفلسطيني بلسان الطبيعة ويقتبس منها، فإنّه يرسم الظواهر الطبيعية الصامتة على هيئة الكائنات الحية المفعمة بالحيوية والنشاط، باعثاً فيها حياة جديدة من

خلال تعيين المعانى المجردة. وهو بالتّالى يقيم علاقة ثابتة مع الطبيعة ومظاهرها، بحيث يجعل فيها الطبيعة تشــاطره كل الآمال والآلام والعواطف فــي حياته. (ملاابراهيمى، ١٣٩٦ش: ٤٥) ومن جهة أخرى يرى الشــاعر بأنّ روح الوطن تسرى فى كل تجليات الطبيعة، "فالنســيم" رمز للتحرّر والانعتاق والفاعلية والحركة (كريمى، ١٣٩٥ش: ١١٣) و"الريح" هى رمز مواســم الثورة (السنيد، ١٩٨٨م: ١٨٩)؛ وهى نظراً لثورتها الداخلية ترمز إلى عدم الاستقرار والثبات. (شواليه، ١٣٧٩، ج٢: ٦) و"الندى" يرمز إلى الإبداع والإخضرار والخصوبة. (المصدر نفسه، ج٤: ٣٧) و"الساقية" تعنى رمزاً للحياة المتجددة، و«رمزاً للأمــل والتحرّر والخلاص من المصاعب وضيق العيــش.» (كريمى، ١٣٩٥ش: ١٠٦) و"الجبل" بدوره يرمز إلى العظمة والشموخ والصبر والبقاء للمجاهدين. (السنيد، ب، ١٩٩١م: ١٠٩) "الوديــان" تكملــة لرمزية الجبال، ورمز للأرض الخصبة التى تتغير أشــكالها وصورها، وهى رمز المكان الذى تتصل بالتربة والماء والسماء لتقدم للمزارع، البيادر المليئة بالحبوب. (شــواليه، ١٣٧٩ش، ج٢: ٢١٣-٢١٢) و"النهر" رمز يدلّ على الشــمول والجريان والخصوبة والموت والحياة، أمّا هنا فهــو رمز للمجاهدين الذين لا يتعبون ولا يملّون وهم أبطال الوطن. (كريمى، ١٣٩٥ش: ١٠٨) يبدو لنا حب الوطن فى مناظــر الطبيعة وكلّ أنحاء الوطن. كلّ هذه الصور دلالــة إلى مدلول الصمود والمقاومة والحرية، يليها الســلام والازدهــار فى الوطن، وعلى ضوء العلاقة الســببية بين الدال والمدلول، فإنّ لها "التوجه الإشارى".

الأطفال؛ ضحايا الحرب

يتعــرّض الأطفــال- أكثر مــن غيرهم -إلى نتائــج الحرب من الغربــة والحرمان؛ فالأطفــال يتعرضون لأعنف الآلام والمحن. ولا يقتصر حرمان الطفل الفلســطينى على الفقر والجوع فحسب بل الأهمّ من كلّ ذلک هو الحرمان من التمتّع بمرحلة الطفولة وما ينتــج عنه من الهدوء والبســمة وألعاب الطفولة؛ لذا فعندمــا نبحث عن موضوع يرتبط بألم الإنســان الفلسطينى وحزنه، تظهر لنا أوّل ما تظهر آلام الطفل الفلسطينى وأحزانه. (سرباز، ١٣٩٥ش: ١٠٩) حيث يقول:

فی تَهلیلةِ أمٍّ ...

وَ ابتهالاتٍ ضَحیّةٍ

فی دُمی الأَطفالِ، وَ الأَطفالِ ... (زیاد، ۱۹۷۰م: ۳۲)

لقد أحدثت کل المصطلحات المترافقة، صورا حزینة تفرزها مشاهد الحرب وما هی إلّا علامات مترافقة تصور المشاهد المریرة المؤلمة؛ من الظلام السائد فی فلسطین ومأساة وتراجیدیا الحرب المفروضة علیها، فتعکس بدورها صور الأمهات المکدودات والمفجوعات والابتهالات وأنات الضحایا المؤلمة ودُمی الأطفال المندسّة فی التراب والمهجورة فی أطلال الحرب. وفی الواقع تصور کلّها جمیعاً معاناة الشعب الفلسطینی المقاوم ومصائبهم فی هذه الحرب وهی تدلّ علی حزن الشاعر وأنینه؛ وبناء علی التفسیر والعلاقة السببیة بین الدال والمدلول، یظهر لنا فیه علامة الإشارة. کذلک بالنسبة إلی مصطلح "الأم" الّذی یمکنه أن یرمز الی الوطن. (هواری، ۱۹۹۸م: ٤۲) کما یرمز الطفل إلی البراءة وطبیعته البسیطة والتفاعل الذاتی. (شوالیه، ج٤، ۱۳۸۵ش: ٦۲٤)؛ وهو رمز الطهارة والمحبة. (السنید، ۱۹۸۸م: ۱۳۹) فیمکن من هذا المنطلق، اعتباره علامة رمزیة أیضاً. تدلّ تکرار مفردة "الأطفال" أیضاً علی شدة حزن الشاعر علی أطفال الحرب الطاهرین والمظلومین الذین یرون ویلات وآلام لا تعدّ ولا تحصی لهذه الکارثة، فعلی ضوء هذا التأویل والعلاقة السببیة بین الدال والمدلول یعتبر هذا ضمن العلامة الأیقونیة.

	الممثّل (المصّورة)	الموضوع (الركيزة)	المفسّرة (المؤوّل)
الأيقونات:	الدامی	اللون الأحمر	الإحمرار
الرموز:	الشفق	أحمر الخدود الأفق قبل غروب الشمس	الشهيد والاستشهاد
	"الدامی" من "الدم"	سائل أحمر يجری فی عروق	المقاومة والصمود
	القمر	الكوكب الطبيعی	الأمل والإضاءة
	النسمة	ريح هادئة جداً	الأحرار
	الرياح جمع "الريح"	حركة الكتل الهوائية	الثورة
	الندی	قطرات صغيرة من الماء	الإبداع والإخضرار والخصوبة
	الساقية	تدفق المياه	الحياة المتجددة والأمل والإنفراجة
	الجبال جمع "الجبل"	أرض مرتفعة	العظمة و السداد والشموخ والصبر والبقاء
	الوديان جمع "الوادی"	منخفض طبيعی علی سطح الأرض	الخصوبة
	النهر	مجری مائی واسع	الشمول والجريان والخصوبة والمجاهدين
	الأطفال جمع "الطفل"	ولدٌ صغيرٌ	البراءة والطهارة والمحبة
	الأمّ	والدة	الوطن
	الأماسی جمع "الأُمسية"	اجتماع يقام مساءً	التضامن ووحدة الثوار
الإشارات:	"الشفق الدامی و فی ضوء القمر، فی تصاوير الأماسی"	مصاحبة الكلمات	الألم والمعاناة والحزن
	"فی النسمة، فی ..."	مصاحبة الكلمات	الصمود والمقاومة يليها السلام والحرية
	"تهليلة أم وابتهالات ضحية فی دمی الأطفال"	صورة	معاناة ومصائب الحرب
	الأطفال	تكرار	شدة حزن الشاعر علی أطفال الحرب الطاهرين والمظلومين

صباح النصر

يمثـل حبّ الوطن إحدی مجالات التفكير فی شـعر المقاومة. يعدّ أنشـودة الوطن وقصص حبّ الوطن من أعمق وأصدق مضامين الشعر الفلسطينی المعاصر. (ملاابراهيمی، ١٣٩٦ش: ٦١) فی الأبيات التالية، يتحدث الشـاعر –وبثقة– عن الأيام التی ستعيش

هذه الأمة فی ذروة قوة فلسطين وحريتها وعدالتها تحت راية فلسطين واسمها وهويتها وسيقضون طفولتهم وشبابهم في أرضهم بفرح وبراءة كما يقول:

فِی صَحوةِ فَجرٍ
فوقَ غابِ السِّنديانِ
فِی الصَّبا، و الوُلدنةِ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٢)

في عبارة "صحوة الفجر"، يمثّل الفجر رمز الانتصار والثورة في المستقبل. (السنيد، آ، ١٩٩١م: ٢٢) والصباح يعني نهاية حكم الاستبداد. (المصدر نفسه، ب، ١٩٩١م: ٨١) ويرمز انتظار الصباح إلى انتظار الانعتاق من التبعية. (نفسه، ١٩٨٨م: ٩٤) الصباح، رمز للأمل والحرية والعدالة. (ذبيحي، ١٣٩٣ش: ١١٨) وهو يمثل علامة رمزية. ترمز" الغابة" إلى الحياة وعلامة الوصل والاتصال المعقود بين السماء والأرض. (كريمي، ١٣٩٥ش: ١٠٥) فهي حافلة بالأسرار، ممتدة الجذور، صامتة، خضراء، مفعمة، مكشوفة، كثيفة؛ تتحلّى بالعظمة. (شواليه، ج٢، ١٣٧٩ش: ٤٥٦) "السنديان" هو رمز للقوة والثبات.[١] و"غابة السنديان" تعد رمزاً للشعب الفلسطيني المقاوم. "الصبا والولدنة" يرمزان إلى الحيوية والبراءة والنقاء والبساطة. عندما تجتمع المصطلحات والعبارات، تشكل مشهداً رائعاً ولطيفاً أمام مرآى المتلقي فتتداعى في ذهنه. يعتبر كل تلك الصور دلالات على مدلول يشير إلى الانتصار والعيش في ظلّ الأمن والسلام الذي يطمح إليه الشاعر دوماً ويؤمن بتحققه، وعلى ضوء هذا التفسير والعلاقة السببية بين الدال والمدلول، يعدّ ضمن علامة الإشارة.

أزهار السوسن

يستخدم توفيق زياد الرموز واالعلامات المختلفة الدالة على المناضلين والمجاهدين الأحرار والشهداء الفلسطينيين الزاكين:

و تَثَنّی السُوسَنَةُ
فِی لُغاتِ النَّاسِ والطَّیرِ

1. Oak.powerset.ir

وَ فِی کُلِّ کِتابٍ
فِی المَواوِیلِ الَّتی
تَصِلُ الأَرضَ
بأطرافِ السَّحابِ
فِی أَغانِی المُخلِصینَ
وَ شَفَاه الضَّارِعینَ (زیاد، ١٩٧٠م: ٣٣-٣٢)

یتمّ الإشادة بالشـــهداء والأتقیاء دائماً وفی کل مکان؛ علی تعابیر الناس الشعریة، فـــی ترانیم الطیور الجمیلة وفی جمیع الکتب، حتّی فی الکلمات الســـماویة التی تجلب العدالـــة والأمن إلـــی الأرض بتوجیهاتهم وفی الصلوات والهمســـات التی تتدفّق علی شفاه المخلصین والمتّقین.

زهرة السوســـن تنتمی إلـــی فصیلة الزنابق، وهی تعدّ ضمن الرمـــوز الفنیة والدینیة التـــی تدل علـــی علامة النقاء والإخلاص القلبی ورمز القـــدرة وکمال الأخلاق. وتعدّ سوســـن بمثابة الإقدام والنهوض وکشـــف الغموم (السنید، ب، ١٩٩١م: ١٠٨) والتسلیم للإرادة، والمشـــیئة الإلهیة. (شوالیه، ج٣، ١٣٨٢ش: ٦٥٧) وهو رمز للشهید. (روشنفکر، ١٣٩٠ش: ٥٧) هنا "السوســـنة" ترمز إلی المجاهدین والشـــهداء الفلســـطینیین الزاکین من دعاة الحریة. یمثل مصطلح "الطیر" رمزاً لشـــباب فلســـطین والأطفال الفلســـطینیین المناضلین المشـــردین، وهـــو رمز الفلســـطینی المناضل. (علـــوی، ١٣٩٥ش: ١٦٤) إنّه یرمز هنا إلی المقاتلین الفلســـطینیین الشباب. "لغة الطیر"، تدلّ علی کلمات الثناء لدی المراهقین الفلســـطینیین الصادقین فی مدح الشهادة والاستشهاد وهذا یعدّ ضمن العلامة الرمزیة. کما أنّها تستخدم لتفسیر أغنیة الطیور وبفضل علاقة التشابه بین الدال والمدلول یمکـــن أن یکـــون علامة أیقونیة. ومع ذلک، یبدو أنّه قد تمّ اســـتخدامه هنا بمعنی رمزی. تمثل المواویل رمزاً لقول الحقّ. (هواری، ١٩٩٨م: ٢٢) ویمثّل مصطلح "السحاب" مقدمة للمطر والقضاء علی الظلم والظلام ورمز المناضلین الثوریین (الســـنید، ١٩٨٨م: ١١٠)، وهو یمثّل التوجّه الرمزی، وعبارة" المواویل التی تصل الأرض بأطراف السحاب" تدلّ علی انتشار الحریة والأمن والعدالة. ووجود العلاقة السببیة بین الدال والمدلول فیمکن

اعتبارها ضمن التوجه الإشاري. ترمز كلمة "الأغاني" لبيان الحقيقة. (هواري، ١٩٩٨م: ٦٩)، ولهذا اللفظ توجّه رمزي، وبما أنّه يقوم بتشبيه الترانيم والابتهالات بالأغاني والموسيقى؛ فإنّ ذلک علامة للأيقونة أيضاً؛ لأنّه ينبغي أن يكمل هذا المعنى، ويجعله يتداعى في الذهن من خلال مجالسة "المخلصين" و"المناضلين". ومصطلح "الشفاه"يعدّ رمزاً لحرية التعبير. (السنيد، ب، ١٩٩١م: ٥) ويعدّ هنا مجازاً مرسلاً مع علاقة محلية ويدلّ على الكلام وبفضل العلاقة السببية بين الدال و المدلول، يمكن اعتباره علامة أيقونية.

	الممثّل	الموضوع (الركيزة)	المفسّرة (المؤوّل)
الأيقونات:	لغة الطير أغاني المخلصين	أصوات الكلام الموزون	الغناء الترانيم والابتهالات
الرموز:	الفجر غاب السنديان الصبا الولدنة السوسنة الطير المواويل السحاب أغاني	إضاء الصباح مساحة شاسعة تكتفها الأشجار شجرة الحداثة الصغر نبات حيوان الكلام الموزون بخار الماء إصدار الصوت	الانتصار، الأمل، الحرية والإطلاق الشعب الفلسطيني القوة والثبات الحيوية البراءة والطهارة الشهيد الشبيبة والأطفال الفلسطينيين المناضلين الكلام الحق القضاء على الظلم والظلام الكلام الحق
الإشارات	"في صحوة الفجر، فوق غاب السنديان، في الصبا والولدنة"	صورة	الانتصار والعيش في الأمن أو السّلام
	"تصل الأرض بأطراف السحاب"	صورة كنايية	نشرُ الأمن والعدالة والحرية
	شفة	مكوّنات الوجه	الكلام

القلوب الطاهرة والعيون المنتظرة

الشاعر واثق من أنّ النصر سيكون نصيب هذه الأمّة في المستقبل القريب؛ لذا

يخاطب وطنه ويتحدّث عن الوجود والاستقرار والبقاء الدائم للوطن كما في الأيام السابقة؛ فذلك سيكون سبباً لتهدئة معاناة الفقراء والمضطهدين وراحة قلوبهم، فالشاعر يتطلع إلى كل عشاق هذه الأرض.كما يقول:

وَ دُموعُ الفُقراءِ البائسِينَ
فِي قُلُوبِ الخُضرِ
و الأضلُعِ
فِي كُلِّ العُيُونِ
مِثلَمَا كُنتَ سَتَبقَى
يا وَطَن
حاضِراً
كُلَّ زمانٍ ...
كُلَّ حينٍ
مثلما كنت ستبقى يا وطن (زياد، ۱۹۷۰م: ۳۳)

"الدموع" تمثّل الألم والشفاعة (شواليه، ۱۳۷۹، ج۱: ۱۹۷) والمظهر الذي يمكن مشاهدته من صميم الشعب. (السنيد، ۱۹۸۸م: ۱٤٤) وقد استخدم الشاعر في هذا الموضع، مفهوم معاناة الفقراء وهو يمثل علامة رمزية. وأمّا "القلب" فهو أصل الحياة، والشخصية المراقبة (شواليه، ج٤، ۱۳۸۵ش: ٤٥) التي تمثل نوراً يضيء طريق الاستبداد المظلم (عالم الأموات) حتى يصل إلى عالم الأحياء، وهو يمثل الهدوء، والطراوة، والإعمار لمحل العيش. (السنيد، ۱۹۸۸م: ۱۰۳) يمكن توظيف القلب كرمز عاطفي وروحي وأخلاقي. كان القلب يستخدم –في الماضي– كرمز فكري للإنسان.[1] وقد استعمل هنا في مفهوم الضمير والأفكار والمشاعر وهو يحظى هنا بتوجه رمزي. و"الخضرة" تدلّ على الأمل والقدرة والخلود. (شواليه، ج۳، ۱۳۸۲ش: ۵۱۷) وترمز إلى الهدوء، والأمن والخلاص من أجواء قمع الحرّيات (السنيد، الف، ۱۹۹۱م: ۷٦) و"القلوب الخضر" هنا ترمز إلى الضمائر الهادئة والأفكار الدائمة وهو يعدّ وجهاً

1. Fa.wikipedia.org

رمزيــاً. كلمــة" الأضلع": المكان الذى يوجد فيه القلب وهــو يعتبر علامة مكانية وهى جزء من العلامات الإشــارية. كلّ هذه الصور تنقل الأمل بالنســبة إلى المســتقبل فى أذهان المخاطبين، ومن خلال العلاقة السببية بين الدال والمدلول، تعتبر علامة الإشارة. وتتداعى العين غالباً من حيث الاستعارة مفهوم الجمال والنور والجمهور والعالم والحياة (شــواليه، ج٢، ١٣٧٩ش: ٥٢٠) وهنا ترمز العين إلى كل مظاهر الانتظار والمأمول من العشاق الفلسطينيين وتتخذ وجهاً رمزياً. وكما ذكرنا سابقاً فإنّ استخدام فعل "ستبقى" يشــير بحد ذاته إلى تفاؤل الشــاعر بالمســتقبل وإلى حتمية الانتصــار ووجود العلاقة الســببية بــين الدال والمدلول، يجعل منه ضمن علامة الإشــارة. إضافــة إلى ذلك، فى كلمات"ســتبقى، "يا وطن" و"حاضراً" يخاطب الشاعر وطنه مستمتعاً بصناعة التجسيد ومع التشــابه بين الدال والمدلول يخلق علامات أيقونية. واستخدام فعل "كنتُ"(الماضى) يصوّر لنا ســبب الأسى عند الشاعر على مدار الأيام الماضية، ومع العلاقة السببية بين الدال والمدلول يعتبر علامة إشــارية. ومصطلح "كل زمان، كل حين" يدل على الدوام والاستمرار والاستقرار وبقاء الوطن وذلك أيضا علامة إشارية.

التضحية والشهادة

تعدّ التضحية والشــهادة من أجل الوطن أحد أبرز أبعاد الجهاد فى ســبيل الله وهى تمثل هدفاً ثميناً فى الحياة. من ميزات الشــعر الوطنى للشــعراء الوطنيين هى الثناء على الشهداء، وهو ما ينعكس إيجاباً فى الكثير من قصائدهم. (نامدارى، ١٣٩٤ش: ٤)

حاضراً فِى كُلِّ جُرحٍ
وَ شَظِيَّةٍ
فِى صُدُورِ الثائِرينَ الصَّامِدينَ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٣)

يرى الشــاعر فى هذه الأبيات، ظل الوطن ووجوده واســتقراره وبقائه فى كل قيم الحرب والتضحيات واستشهاد المجاهدين، والجروح التى تعترى أجسادهم.

مفــردة "الجُرح": ترمز إلــى ألم المعترضين ومعاناتهم (الســنيد، ١٩٨٨م: ٩٦)؛ ويتمّ تفسيرها هنا على ضوء التوجّه الرمزى.كلمة "شظيّة" كثيراً ما تستخدم فى الحرب لبيان

الدمار والتدمير وقد تمّ استخدامها هنا لتفسير الإصابة والموت ومع العلاقة السببية بين الدال والمدلول يعتبر علامة ذلک إشارية. يحاول الشاعر من خلال الترکيب بين ألفاظ: "الجروح والشظايا والثوار المقاومون وصور الشهداء وإرادتهم الثابتة" أن يقدّم صورة دراماتيکية للحرب؛ تعکس توجّهاً إشارياً من خلال الدلالة على التضحيات واستشهاد المجاهدين.

حاضِراً فِى صُوَرِ القَتلى
وَ عَزم الشُّهَداءِ
وَ فِى تَبَاشيرِ الصَّبَاحِ
وَ أَناشيدِ الكِفَاحِ
حاضِراً فِى كُلِّ ميدانٍ وَ ساحٍ
وَ الغَدِ الطالِعِ ...
مِن ...
نَزَفِ ...
الجِراحِ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٤)

يظهر لنا حبّ الأرض الأم والتعلّق بها بکثافة فی شعر توفيق زياد؛ فقد کان ذلک مصدر إلهام للصمود أمام العدوّ والثناء على أبطال الوطن وشهدائه؛ فهذا يدلّ على مدى حب الشاعر للوطن.

يرى الشاعر وجود واستقرار الوطن فی صور الشهداء المعلّقة على الحائط، رمزاً لشجاعتهم وتضحياتهم وعزمهم الراسخ فی الدفاع عن الوطن، وفی الأخبار المبهجة بانتصاراتهم على العدو الغاصب وأناشيدهم الملحمية التی تصرخ بتعاطفهم ووحدتهم لمحاربة العدو. إنّ الشاعر يعد أبناء بلده بالنصر وبزوغ مستقبل مشرق وهو واثق کلّ الثقة بأنّ الآلام والمعاناة والإصابات لن تدفعهم إلى الوراء، بل ستضاعف قوتهم وتعزز عزمهم أکثر من أی وقت مضى. جميع الصور التی يرسمها الشاعر حافلة بالأمل والإيمان الذی تتداعى فی الأذهان؛ والأمل الذی يتعمّق يوماً بعد يوم ويزداد قوة وثباتاً. کلّ هذه الترکيبات المترافقة والمتجانسة تشير إلى مدلول الأمل بالمستقبل والإيمان بالنصر،

وبناء على هذا التفسير والعلاقة السببية بين الدال والمدلول يمكن أن يحظى هذا التعبير بالتوجّه الإشاري. "الصبح" يعنى انتظار الخلاص من التبعية (السنيد، ١٩٨٨م: ٩٤) ونهايةحكم الاستبداد (المصدرنفسه، ب، ١٩٩١م: ٨٠) ورمز الأمل والحرية والعدالة. (ذبيحى، ١٣٩٣ش: ١١٨) "تباشير الصباح" تصور الأخبار الجيدة حول النصر وهى علامة رمزية. "أناشيد الكفاح" ترمز إلى مكافحة الظلم إلى جانب التحالف والتعاطف؛ وهى تعتبر ضمن علامة الرمز. مصطلح "فى كل ميدان وساحة" كناية عن جميع أنحاء البلاد وعلى ضوء العلاقة السببية بين الدال والمدلول يعدّ ذلك علامة رمزية. مفردة "الغد" تصور انتصار الحركة (هوارى، ١٩٩٨م: ١٠٣) وخاصة حالة الهدوء والسكوت المهيمن على البلد بعد توقف المعارك. (المصدرنفسه: ١٩٠) وهو مدلول يدلّ غالباً ما فى النصوص الأدبية على الأمل بالمستقبل المشرق الزاهر، وهو يمثل علامة رمزية. تركيب "الغد الطالع" تمّ تطبيقه على مفهوم النصر فى المستقبل وبفضل علاقة التشابه بين الدال والمدلول تعتبر علامة أيقونية. عبارة "الغد الطالع من نزف الجراح" تعدّ علامة إشارية تعنى: إننا سوف نصبح أكثر عزماً وأقوى فى الكفاح مع زيادة المعاناة.

	الممثل (المصّورة)	الموضوع (الركيزة)	المفسّرة (المووّل)
الأيقونات:	كنتَ سَتَبْقَى (أنتَ) يا وطن حاضراً الغد الطالع	تَشَخُّص تَشَخُّص تَشَخُّص ابتداء الظهور	مخاطبة الوطن مخاطبة الوطن مخاطبة الوطن تحقّق النصر فى المستقبل
الرموز:	الدموع جمع الدمع القلوب جمع القلب الخضر العيون جمع العين الجرح الغد تباشير الصباح أناشيد الكفاح	سائل صاف عضو عضلى لون الجهاز البصرى فى الوجه إنشقاق اليوم المترقب (الزمان) بداية اليوم (الزمان) رفع الصوت	آلام ومعاناة الفقراء المشاعر والأفكار الهدوء والأمن والخلاص من أجواء قمع الحريات، الصمود والمقاومة نظرة العشاق الفلسطينيين وأملهم آلام ومعاناة المعترضين انتصار الحركة التحّرر و الانتصار مكافحة الظلم، التحالف والتعاطف

	كنتَ	فعل الماضى	حسرة الشاعر على الأيام الماضية
	ستبقى	فعل السمتقبل	
	شظية	ادوات الحرب	أمل الشاعر على الانتصار بالمستقبل
	"مثلما كنت ستبقى يا وطن"	تكرار	الإصابة والموت
	كل زمان، كل حين	كناية	التركيز على النصر النهايى
	دموع الفقراء، فى القلوب الخضر والأضلع، فى كل العيون	مصاحبة الكلمات	والثبات والبقاء والصمود والمقاومة للوطن كالأيام الماضية
		مصاحبة الكلمات	الدوام والاستمرار
	"جرح، شظية، الثائرين"		الأمل والتعاطف
		كناية	
الإشارات:	كل ميدان و ساح الغد الطالع من نزف الجراح	صورة	مشاهد مأسوية للحرب وتضحيات واستشهاد الثوار
			كل مكان سوف نصبح أكثر عزماً وأقوى فى الكفاح مع زيادة المعاناة وأقرب إلى النصر

عشّاق الوطن

الوطن مقدّس لدى كل إنســـان متحرر وحـــبّ الوطن يمثّل فى حدّ ذاته أيضاً علامة علـــى الإيمان؛ فمن الواضح أن يعشـــق شـــعراء أدب المقاومة أوطانهـــم ويدافعوا عنها بقلوبهم ومُهجتهم. فى الواقع، الثناء على الأرض يعدّ ثنائاً لرمز غائى يحمل قيمة ذاتية للشاعر؛ فالشاعر فى مثل هذه الأشعار يعتبر جندياً يدافع عن وطنه وأرضه وذلک عن طريق الوفاء برسالته الاجتماعية والتأريخية وهو فى هذه الأثناء يسعى لإعلان وجوده. (عزيزى، ١٣٩١ش: ٩٨)

يبشّـــر توفيق زياد فى أبياته الختامية وطنه ويخاطبه ويعبّر عن حبه ودعمه المستمرّ له. حيث يقول:

نَحنُ أَصحابُکَ فَأَبشِر يا وَطَن
نَحنُ عُشّاقَکَ فأبشِر يا وَطَن

نَنْحَتُ الصخرَ و نبنِي و نُعَمِّرُ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٤)

تكرار عبارة "فابشــر يا وطن" يدلّ على إيمان الشــاعر الأكيد بالنصر وإعادة بناء وإعمــار الوطن؛ والعلاقة الســببية بين الــدال والمدلول يدرج العبــارة ضمن العلامة الإشارية. إنّ التكرار في أشعار توفيق زياد يمثّل تجلياً من تجليات حبّ الوطن، والدفاع عنه في مواجهة المعتدين. إنّ الشاعر يقصد من التكرار، تقوية أسس القواعد الإنسانية في أرجــاء العالم كافة إلى جانب توعية الشــعب ودعوتهم للاهتمام بقضية فلســطين، وهو الأمر الذي يســتغرق ســنين عديدة. (رحماني، ١٣٩٣ش: ٨٠) "عشاق" يرمز إلى مقاتلي وشهداء الثورة. (السنيد، ١٩٨٨م: ١١٠) وهو يعتبر علامة الرمز. "الصخر" يرمز إلى الصلابة والثبات والمحاربين الشــجعان (كريمي، ١٣٩٦ش: ١١١) وكذلك يرمز إلى عدم الزحزحة والســكون وعدم التغيير. (شواليه، ج٤، ١٣٨٥ش: ١٤٢) ورمز للاتّساق والمثابــرة والوفاء بالعهد. (نفســه: ذيــل الكلمة) ورمز للصمود والاســتقرار والمقاومة. (ذبيحــي، ١٣٩٣ش: ١١٤) وهــو ينطبق على نفس المفاهيم هنــا ويعتبر علامة رمزية. وعبارة "ننحت الصخر"؛كناية عن الســعي، وبذل المجهود من جانب عشاق الوطن لنيل الاســتقلال والحرية وعلى ضوء هذا التفسير والعلاقة السببية بين الدال والمدلول يمكن اعتباره علامة الإشارة.

الاحتفال بالانتصار

الشــاعر واثق بأنّ الناس سوف يحررون البلاد من قيود الاستبداد وذلك من خلال الجهــاد والنضال والانتفاضة المتكاملة؛ وســوف يحققون النصر قريباً من خلال الوحدة والحب والتعاطف. كما يقول:

وَ نَلُوكُ القَيدَ حتى نَتَحَّررَ
نَجمَعُ الأزهارَ والحَلوَى
وَ نَمشِي فِي اللَّهيبِ (زياد، ١٩٧٠م: ٣٤)

يرمز "القيد" إلى الأغلال والاعتقال والوقوع في الأســر والرقابة والقمع. (السنيد، ١٩٨٦م: ١٠٩) وهــو يمثل بذلك حالة رمزية، ولكن من خلال التركيب مع فعل "نلوك"

ومع التشـابه بين الدال والمدلول فيندرج ضمن الوجه الأيقونى بمدلول السعى للخلاص من الأسـر والانعتـاق. "الأزهار" رمز للمجتمع المتحرّر من الاسـتبداد (السـنيد، ب، ١٩٩١م: ١٢١)؛ وهى علامة الرمز. وعبارة "نجمع الأزهار و الحلوى" كناية عن التواصل والتماسـک والتعاطف والوحدة وعلى ضوء العلاقة السـببية بين الدال والمدلول يعتبر ذلک علامة إشـارية. وكلمة "اللهيب" تعنى شـعلة النار، وهـى رمز الثورة والانتفاضة وتعنى القوة الكامنة لدى الشـعب للجهاد ضد المحتلين (هوارى، ١٩٨٨م: ٩) ولها وجهة رمزية تتّصق معها عبارة "نمشى فى اللهيب" للكناية عن الشجاعة الفائقة وعدم الخوف من المشـى قُدُماً نحـو النضال، وعلى ضوء هذا التفسـير والعلاقة السـببية بين الدال والمدلول تأخذ طابع الإشارة أيضاً.

نجد الشـاعر خلال اسـتعماله الأفعال المضارعة يعبر عن إيمانه بأنّ الانتصار ليس قريباً أو حتمياً فحسـب بل إنّه قد حصل بالفعـل، وإنّه يعيش تلک الحالة، ولاينتظرها مسـتقبلاً، فهو يرى بأنّ الوطن قد خرق الزمن؛ فالزمن عنده يمتدّ فى الماضى والحاضر والمسـتقبل؛ لذلک فإنّ اسـتخدامه الأفعـال المضارعة يدلّ على أمل الشـاعر المفعم بالمستقبل وبهذا التفسير للعلامة الزمنية، نشهد طابع الدلالة الإشارية. ومن خلال تشبيه الحاضر بالمستقبل فيمكن إسباغ دلالة الأيقونة عليه أيضاً.

كرامة الوطن

إنّ الحريّة ممهورة بالدم ولا كرامة من غير تضحية. المقاومة هى خيار الشعب الذى يدفـع ثمن الانتصارات ولا يتوانى عن إنفاق ما يملكه من قوة فى سـبيل المحافظة على عزته وكرامته ورفعته وهذا بالضبط ما يؤمن به توفيق زياد فى قوله:

نَبذِلُ الغَالِى لِيَبقَى
رأسُکَ المَرفُوعُ ... مَرفُوعَاً
على مرِّ الزَّمَنِ
نَحنُ أصحابُکَ ...
عُشَّاقَکَ

فَابشِر

يا وَطَن (زياد، ١٩٧٠م: ٣٤و٣٥)

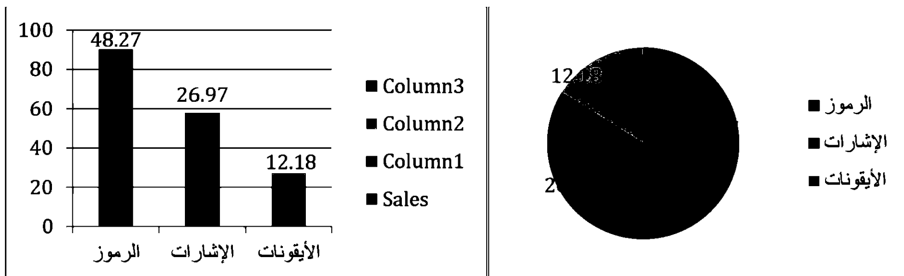
عبارة "نبذل الغالی" كناية عن التضحية والشهادة في سبيل الوطن. وتركيب "رأسک المرفوع" كناية عن الكبرياء والعظمة والمجد. وتركيب "على مرّ الزمان" كناية عن الديمومة والاستمرار؛ هذه الكنايات الثلاثة، مع العلاقة السببية بين الدال والمدلول تعتبر ضمن العلامات الإشارية. "العشاق" كما قلنا يعدّ رمزاً لمجاهدی الثورة، وشهدائها. (السنيد، ١٩٨٨م: ١١٠) وهو يمثل علامة رمزية. تكرار" نحن أصحابک، عشاقک فأبشر يا وطن" يدلّ على حبّ الوطن والإيمان الأكيد بالنصر، هذا التفسير ووجود هذه العلاقة السببية بين الدال والمدلول تدلّ على العلامة الإشارية. وفي كلمات "أبشر، ياوطن، أصحابک، عشاقک": الشاعر يشخّص الوطن ويشبّهه بالإنسان الفخور ويخاطبه؛ فهذا يعدّ ضمن علامات الأيقونة.

	الممثِّل (المصَّورة)	الموضوع (الركيزة)	المفسِّرة (المدوَّل)
الأيقونات:	راسُک أصحابک عشاقک إبشر (انتَ) يا وطن (انت) نلوک القيد أفعال (نلوک، نجمع، نمشی)	تشخّص تشخّص تشخّص تشخّص تشخّص صورة «مضغ الحبل» استخدام الأفعال في الحاضر بدلاً عن المستقبل	مخاطبة الوطن مخاطبة الوطن مخاطبة الوطن مخاطبة الوطن مخاطبة الوطن النضال والجهاد تحقق الفعل
الرموز	العشّاق جمع العاشق الصخر القيد الأزهار جمع زَهرة اللهيب	تعلق القلب حجر عظيم الخيط والحبال النبات حرّ النار	مجاهدو الثورة وشهدائها الصلابة والثبات والاستقرار الأغلال والاعتقال والوقوع في الأسر والرقابة التنسيق والتواصل والتماسک الثورة والإنتفاضة والقوة الكامنة لدى الشعب للجهاد

الإشارات:	فابشر يا وطن ننحت الصخر نمشي في اللهيب نجمع الأزهار والحلوى نبذل الغالي رأسك المرفوع على مرّ الزمان نحن أصحابک، نحن عشّاقک افعال (نلوک، نجمع، نمشي)	التكرار صورة كنايية صورة كنايية صورة كنايية صورة كنايية صورة كنايية صورة كنايية التكرار استخدام الأفعال المضارعة بدلاً عن المستقبل	إيمان أكيد بالنصر وإعادة بناء الوطن وإعماره من جديد السعي والاجتهاد التهوّر والمشي على الطريق للنضال التنسيق والتواصل والوحدة والتعاطف التضحية والشهادة في سبيل الوطن الكبرياء والعظمة والمجد الديمومة والإستمرار حب الوطن والدفاع عنه إيمان واضح في تحقيق الأفعال والنصر

مخطّط إحصائی لعلامات قصيدة (كلمات للوطن)

على أساس الرسم البيانی، استخدم زياد العلامات الرمزية فی قصيدة كلمات للوطن بنسبة ٤٨٪، هذا فی حين أنّه اعتمد العلامات الأيقونية والإشارية على تركيب بنسبة ١٢٪ و٢٦٪. فمن الممكن أن نستنتج بأنّ العلامات الرمزية فی الصدارة مقارنة مع سائر العلامات السيميائية فی هذه القصيدة.



النتائج

- تقوم القاعدة الأساسية لمضامين شعر توفيق زياد على أساس حبّ الوطن والأمل بالمستقبل وقد اتّضح ذلک بشكل بارز فی هذه القصيدة. فما زال الشاعر يتفائل بالمستقبل ويدعو الشعب للمقاومة والثبات ويبشّر بالانتصار وغلبة الحقيقة على الظلم. ومن خلال دراستنا السيميائية لهذه القصيدة وصلنا

إلى تحليل أدق بالنسبة إلى الزوايا الخفية لفكر الشاعر المناهض للاستعمار والداعى إلى التحرّر وحب الوطن، وقد بدت لنا مطوية بشكل خفى فى الإطار الرمزى.

- ولقد استنتجنا بعد دراستنا القصيدة، بأنّ الشاعر استعان بعناصر الطبيعة -وذلک لغلبة الرومانسية عليه- على شكل علامات رمزية لبيان مضامين شعر المقاومة ومفاهيمها الانتزاعية الخاصة؛ لذا نشاهد الرموز الطبيعية في شعره بكثافة، رموز مثل: "الغابة" و"الزيتون" و"التين" و"الياسمين" و"القوس قزح" و"الندى" و"الريح" و"الجداول" و"القمة "و"الجبل" و"الوادى" و"النهر" و"القمر" و"السحاب". تمكّن الشاعر أيضاً من استخدام طائفة كبيرة من العلامات الرمزية في محاولة لإثبات وطنيته وحبه ومدى تعلّقه بالوطن بأفضل صورة ممكنة.
- ونستنتج بعد دراستنا لقصيدة "كلمات للوطن"، بأنّ الشاعر إعتمد أكثر ما إعتمد على علامات الاستعارة الجمالية؛ أى ما يماثل العلامات الأيقونية والمجاز الّذى يعدّ ضمن العلامات الإشارية ومراعاة النظير الّذى يتلائم مع أنواع العلامات وقد أدى إلى إضفاء الأثر الأكبر من خلال المحور التركيبى ومزجها مع العلامات الأخرى.
- ووجدنا فى لغة توفيق زياد الشعرية استخدام العلامات الرمزية وشبه الرمزية بشكل مكثّف والعلامات الإشارية والأيقونية بنسبة أقلّ، وهذه الرمزية تعتبر بحدّ ذاتها دليلاً واضحاً على التأثّر بأجواء الاستبداد الحافلة بالتوتر والتى كانت تسلب صدق الشاعر فى الكلام. ولما كان أساس العلامات الأيقونية يقوم على التشبيه والخيال بين الدال والمدلول، ونظراً لأنّ معظم الشعر المعاصر العربى هو شعر واقعى بعيد عن الخيال؛ فمن البديهى أننا نواجه القليل من العلامات الأيقونية فى قصائد الشاعر.
- تتمتّع العلامات التى ترمز إلى ظروف الزمان والمكان بأهمية خاصة فى شعر المقاومة الفلسطينية وفى شعر توفيق زياد خاصة، فلاحظنا فى قصيدة "كلمات للوطن" بأنّ عنصر الزمان قد تجسّد بوضوح، دليلاً على المستقبل؛ فعنصر المكان

يدلّ على أرض فلسطين.

- فوجدنا بعد دراستنا السيميائية –على ضوء نظرية بيرس- لهذه القصيدة بأنّ العلامات الأيقونية ظهرت في إطار صورة عامة، بمعنى أنّ كل الصور التى يعرضها الشاعر يمكنها أن تكون علامة دالّة على موضوع خاص. أمّا في التشبيه والاستعارة فعادة ما يتمّ تجاهل المدلول العام لصورة معينة بالذات. فعلى سبيل المثال يمكننا الإشارة إلى عنوان تراكيب مثل "جراح نزف" الّذى يدلّ على فلسطين، و"ننحت الصخر" و"نبنى ونعمر" الّذى يشير إلى السعى والعمل الجاد والإعمار.
- ولقد وجدنا العلامات الإشارية فى دراستنا لقصيدة توفيق زياد بصورة مكثّفة وهى تمثل نتاجاً عن صور عامة. فعلى سبيل المثال يمكننا الإشارة إلى تراكيب مثل "أقواس قزح" و"ارتعاشات الفرح" التى تدلّ على الهدوء أو تراكيب مثل "الشفق الدامى" و"ضوء القمر" و"تصوير الأماسى" التى تدلّ على الحزن والأسى.
- ولاتقتصر بعض العلامات على وجه واحد فقط بل تتمتّع بوجهين أو أكثر حسب رؤية بيرس اللسانية فى النص؛ فإنّها تتغير تبعاً لتغير الأزمنة المختلفة. فوجدنا في قصيدة توفيق زياد بعضاً من العلامات ذات الوجهين من قبيل الرمزية -الإشارية، والأيقونية-الإشارية، و الأيقونية-الرمزيه وغيرها.

المصادر والمراجع

القران الكريم

احمدى، بابک. (١٣٩٤ش). از نشانه‌هاى تصويرى تا متن. تهران: انتشارات مركز.

اكو، امبرتو. (١٣٩٥ش). نشانه‌شناسى ترجمه پيروز ايزدى. تهران: انتشارات ثالث.

انارى برچلوئى، ابراهيم وآخرون. (١٣٩٠ش). «نشانه‌شناسى قصيده سفر ايوب بدر شاكر السياب». مجله ادب عربى. العدد ٣. صص ١٥٧–١٨٠

بعلبكى، روحى. (١٣٩٢ش). فرهنگ عربى فارسى المورد. ترجمه محمد مقدس. چاپ پنجم. تهران: نشر اميركبير.

پيشوايى علوى، محسن وآخرون. (١٣٩٥ش). «تحليل نمادهاى پايدارى در شعر صالح محمود هوارى».

پژوهشنامه نقد ادبی وبلاغت. العام ٥. صص ١٧٠-١٥١.

توکلی محمدی، محمود رضا وآخرون. (١٣٩٥ش). «مضامین پایداری در اشعار قیصر امین پور و توفیق زیاد». مجله پژوهش‌های تطبیقی زبان وادبیات ملل. دوره ٢. العدد ٦. صص ٧٢-٥٤

جعفری، صدیقة وآخرون. (١٣٩٥ش). «تحلیل نمادهای مقاومت در اشعار فاروق جویده». فصلنامه زبان وادبیات عربی. السنة الأولی، العدد الأول. صص٦٦-٥٣

چندلر، دانیل. (١٣٩٧ش). مبانی نشانه شناسی ترجمه مهدی پارسا. تهران: انتشارات سوره مهر.

ذبیحی، رحمان وآخرون. (١٣٩٣ش). «رمزهای پایداری وجاودانگی در اشعار م. سرشک (شفیعی کدکنی)». مجله مطالعات انتقادی ادبیات. السنة الأولی. العدد الأول. صص١١٣-١٠٧

رحمانی، اسحاق وآخرون. (١٣٩٣ش). «زیبایی‌شناسی تکرار در شعر توفیق زیاد شاعر مقاومت». دانشکده ادبیات دانشگاه باهنر کرمان. السنة ٦. العدد ١١. صص١٠٦-٧٨

روشنفکر، کبری وآخرون. (١٣٩٠ش). «گستره عناصر نماد واسطوره در اشعار سمیح القاسم وحسن حسینی». مجله جستارهای زبانی. العدد ٦. صص٧٢-٤١

زیاد، توفیق. (١٩٧٠م). دیوان. بیروت: دار العودة.

زینی‌وند، تورج وآخرون. (١٣٩٤ش). «نشانه‌شناسی پدیده کودک جنگ در شعر محمود درویش». مجله علمی پژوهشی انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی. العدد ٣٧. صص١١٤-٨٩.

سرباز، حسن وآخرون. (١٣٩٥ش). «درد ورنج کودکان فلسطینی در شعر محمود درویش». نشریه ادبیات پایداری. العدد ١٤. صص١٢٢-٩٩.

السنید، حسن. (١٩٨٦م). صدی الرفض والمشنقة. طهران: معاونیة العلاقات الدولیة فی منظمة الإعلام الإسلامی.

______ (١٩٨٨م). أشیاء حذفتها الرقابة. بیروت: دار الفرات للنشر والتوزیع.

______ (١٩٩١م). (الف). للثوار فقط. بیروت: دار الفرات للنشر والتوزیع.

______ (١٩٩١م). (ب). یسألونک عن الحجارة. بیروت: دار الفرات للنشر والتوزیع.

شوالیه ژان، گربران آلن. (١٣٧٩ش). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضلی. ج١. ط٢. طهران: جیحون.

______ (١٣٧٩ش). فرهنگ نمادها ترجمه سودابه فضلی، ج٢. ط٢. طهران: جیحون.

______ (١٣٨٢ش). فرهنگ نمادها ترجمه سودابه فضلی. ج٣. ط١. طهران: جیحون.

______ (١٣٨٥ش). فرهنگ نماد ها ترجمه سودابه فضلی. ج٤. ط١. طهران: جیحون.

صدقی، حامد وآخرون. (١٣٩٣ش). «تحلیل نمادهای شعر اعتراض در ادبیات معاصر عراق بر اساس اشعار حسن السنید». مجله علمی پژوهشی انجمن ایرانی زبان عربی. العدد ٣٠. صص٨٨-٦١.

طباطبائی، محمد حسین. (١٣٧٨ش). المیزان فی تفسیر القران. ط١١. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

عزیزی پور، محمدرضا وآخرون. (١٣٩١ش). «وطن در شعر مقاومت معاصر فلسطینی». فصلنامه علمی تخصصی در دری. السنة الثانیة. العدد الرابع. صص١٠٣-٩٣

عمران، سعدی، الربیعی، فالح. (٢٠١١م). شعراء معاصرون من أعلام الشعر العربی. بیروت: دار الکتب العربی.

کریمی، احمد وآخرون. (١٣٩٥ش). «بررسی جلوه های نمادین طبیعت در اشعار محمد رضا شفیعی کدکنی». مجله پژوهشی دانشگاه آزاد واحد چالوس. دوره٢، العدد٦، صص١٢٠-٨٩

گیرو، پیر. (١٣٨٠ش). نشانه‌شناسی. ترجمه محمد نبوی. طهران: نشر آگه.

ملا ابراهیمی، عزت. (١٣٩٦ش). شعر معاصر فلسطین از آغاز تا اشغال. ط١. طهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ملا ابراهیمی، عزت. (١٣٨٩ش). «جلوه‌های وطن پرستی در شعر زنان فلسطینی با تکیه بر اشعار فدوی طوقان». نشریه زن در فرهنگ وهنر. دوره اول، العدد ٤. صص١٣٠-١١٥

مجموعة من الؤلفین. (٢٠٠٤م). الموسوعة العربیة. الطبعة الأولی. دمشق: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزیع.

هواری، صالح محمود. (١٩٩٨م). دیوان مرایا الیاسمین. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش /كانون الأول ٢٠١٩م

صص ٦٢ ـ ٤١

مكوّن الديمومة في "عَزداران بَيلْ" لغلامحسين ساعدي و"ابن الفقير" لمولود فرعون وفقا لنظرية جيرار جينيت السردانية

صلاح الدين عبدي (الكاتب المسؤول)*

ابوذر گلزارخجسته**

ميترا خدادايان***

الملخص

إنّ عنصر الزمن هو أمر بالغ الأهمية في تحويل حادثة إلى قصة، وطريقة تبلور الزمن في السرد هي إحدى أهمّ القضايا التي أثيرت في النظريات البنيوية ولها تاريخ طويل بين المفكّرين والمنظرين. إن لعنصر الزمن من بين عناصر السرد، في قصتي "عزاداران بَيلْ" و"ابن الفقير" دورا بالغ الأهمية، ودراسة هذا العنصر في القصتين المذكورتين تجعلهما أكثر أهميةً من أي وقت مضى. والنظرية الأكثر اكتمالاً لعنصر الزمن في القصة هي نظرية جيرار جينيت. ومن وجهة نظر جينيت، يتشكّل الزمن السردي على ثلاثة مكونات هي النظام الذي يتضمن على النظم والديمومة والتواتر. تشير الديمومة، مثل تحديد معدل البطء والسرعة، إلى الأحداث أو وظائف القصة التي يمكن توسيعها أو حذفها. ولقد تصدى هذا البحث، على المنهج الوصفي–التحليلي واستنادا إلى المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، لدراسة مكوّن الديمومة في قصتي "عزاداران بَيلْ" و"ابن الفقير". وأظهرت نتائج البحث أنّ سرعة زمن قصة عزاداران بيل ثابتة واستفاد المؤلف أكثر من مكوّن المشهد المسرحي وأنّ سرعة زمن قصة اِبن الفقير بطيئة ولديها تسارع سلبي واستفاد المؤلف أكثر من الوصف.

الكلمات الدليلية: السرد، الأدب المقارن، جيرار جينيت، الديمومة، المشهد، الوصف، عزاداران بَيلْ، ابن الفقير.

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همذان، إيران
s.abdi@basu.ac.ir

**. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همذان، إيران
golzar.aboozar@gmail.com

***. خريجة مرحلة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلي سينا، همذان، إيران
mitra.khodadadian@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٧/٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/١٢/٥

المقدمة

السـرد هو تذكـير للقضايا الزمنيـة والمكانية بعيداً عنا، ويبـدو أنّ الراوى حاضر وقريـب من المخاطب والقصة، لكنّ الأحداث غائبة. (تولان، ١٣٨٣ش: ١٦) والسـرد فى أبسـط بيان «هى العملية التى يمرّر فيها الكاتب أو إحدى الشـخصيات القصة من الراوى إلى القارئ وتتضمن الأحداث والشخصيات فى المحاورات مصحوبة بأوصاف سردية.» (عبدى، ١٣٩٠ش: ٢٦٢)

إنّ عنصر الزمن هو أمر بالغ الأهمية فى تحويل حادثة إلى قصة، وطريقة تبلور الزمن فى السـرد هى واحدة من القضايا المهمة التى أثيرت فى النظريات البنيوية ولها تاريخ طويـل بين المفكّرين والمنظّرين، بحيث تبدأ القصـص بواقعة تدريجياً ومحددة زمنياً، من قبل الراوى، بينما تتّحدّ مع الأحداث الأخرى، تخلق عالماً خاصاً من النص.

يوجد نوعان من الزمن فى كل رواية، النوع الأول هو المهد لجميع الأحداث المتتالية والمتسـقة مع اللحظات، تجرى حياة البشر عليه، وتشـتهر بالزمن الحقيقى، وبالدورية، وبالعامة، وبالميكانيكية والتقويمة. والنوع الثانى هو الزمن السـردى الموجود فى مقابل الزمن الفعلى واِشـتهر بعناوين الزمن السردى، وبالخاص، وبالداخلى، وبالإدراكى، أو التخيلى. (مندنى بور، ١٣٨٣ش: ١١٤)

يقسم عبدالملک مرتاض الزمن السردى بشكل عام، بطريقة غير مرئية، بين الفترات الثـلاث من الماضى، المضارع والمسـتقبل (١٩٩٨م: ٢٠٢) وتعدّ السـردانية اليوم مهماً أيضاً بسبب أهمية السرد، ويمكن القول إن السردانية هى عبارة عن مجموعة من الأحكام حول الأنواع السردية وأنظمة تحكم السرد وبنية الحبكة. (مكاريک، ١٣٨٥ش: ١٤٩)

وفى سياق توقيت النص السردى، يعدّ جينيت واحدًا من أوائل الذين تناولوا مسألة الزمن فى السـرد وطرح بحث الزمن أكثر شمولاً حـول التناقض بين زمن القصة وزمن النص. تعتبر نظرية جينيت محور التركيز الأساسـى للنقـد البنيوى للعديد من الأعمال الأدبية. «يقسـم مسـار القصة من زمن التقويم إلى زمن السـرد إلى ثلاثة موضوعات رئيسية هى النظم، الديمومة والتواتر.» (لوته، ١٣٨٨ش: ٧٢) و«فى مكون الديمومة، يتمّ تحديد العلاقة بين الزمـن المخصص للأحداث فى القصة والصفحات المخصصة لوصف

هذه الأحداث.» (العيد، ١٩٨٦م: ١٢٤)

إننا نواجه فـي أدب إيران والجزائر المعاصرين، قصصاً يخرج مؤلفوها، مع التطبيق المعقد للزمن، مسـار القصة من مسار مباشـر، لخلق أعمال يخلخل النظم التاريخي فيها وتخالف الزمن، ولا يساوي وقت حدوثها بزمن مخصص له في النص.

إن غلامحسـين سـاعدي، مؤلف إيراني ومولود فرعون مؤلـف الجزائري، وهما من الكتّاب الذين اهتموا اهتماماً خاصاً لعنصر الزمن في قصتي عزادران بيل وابن الفقير، لذلک، وفقاً لشكل هاتين القصتين واعتمادهما على عنصر الزمن، فإنّ هذا البحث يعتمد على المنهج الوصفي - التحليلي مسـتنداً إلى المدرسـة الأمريكية المقارنة وإلى سرعة الزمن السـردي لنظرية جـيرار جينيت ويدرس مكوّن الديمومة التي تقسـم إلى أربعة عناصر: الحذف، والتلخيص، والوصف والمشهد.

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤالين التاليين:

١- أي عوامل الديمومة أكثر استخداماً عند مؤلفي القصتين المذكورتين؟

٢- مـا هو الأثر الذي أحدثته أكثر عوامل الديمومة المسـتخدمة على سـرعة نص القصتين المذكورتين؟

فرضيات البحث

١- قد وظف غلامحسـين سـاعدي مكوّن المشـهد توظيفا أكثر كما استخدم مولود فرعون الوصف بشكل أكثر.

٢- صارت سرعة زمن قصة عزاداران بيل ثابتة وسرعة زمن قصة ابن الفقير بطيئة ولديها تسارع سلبي.

خلفية البحث

ومن بين الدراسـات التي أُجريت في زمن السـرد بناءً على نظرية جيرار جينيت، يمكننـا الرجوع إلى مقالة بعنوان «روايت شناسـي رمان عمـارت يعقوبيان اثر علاء

الأســواني بر اســاس نظريه روايتي ژرار ژنت» (١٣٩٢) كتبها صــلاح الدين عبدي وزملاؤه، الذين درســوا رواية عمارت يعقوبيان على أســاس نظرية جينيت. كما كتب أيضاً بيمان صالحي، مقالة بعنوان «نگرشــي تحليلي بر ســرعت روايت در رمان هاي جاي خالي ســلوچ و موســم الهجره إلى الشــمال» (١٣٩٥) إذ يقــوم المؤلف بتحليل الروايتين بنظرة مقارنة وبالتركيز على اِستخدام نظرية الزمن لجينيت. ومن بين الأبحاث التي عالجت غلامحسين ساعدي وقصة عزادارن بيل، مقالة بعنوان «بررسي گزاره‌هاي رئاليســم جادويي در رمان‌هاي عزادران بيل اثر غلامحسين ساعدي وشب‌هاي هزار شــب اثر نجيب محفوظ» (١٣٩٥) بقلم رضا ناظميان وزملائه، الذين راجعوا الروايتين من حيث الواقعية السحرية ومكوّناتها مثل الفجر، الاِزدواجية والأسطورة. ولكن حول مولود فرعون، يمكن يشير إلى مقالة بعنوان «مولود فرعون من ثوار الأدب الجزايري» (١٣٩٣) الذي كتبه فاروق يوسف إسكندر، وتناول حياة مولود فرعون. لكن فيما يتعلق بالدراســة المقارنة لسرعة الزمن السردي في قصتي عزادارن بيل وابن الفقير، اِستناداً إلى نظرية ســرعة زمن الســرد لجيرار جينيت لم يتم إجراء أي بحث على الإطلاق وهو جديد تماماً.

موجز عن قصتي عزادران بيل وابن الفقير

قصة "عزادارن بيل" لغلامحسين ســاعدي[١] (١٣١٤-١٣٦٤) مجموعة قصص تتكوّن مــن ثمان قصص متواصلة. وفقــاً لنظر بعض العلماء والخبراء، يعــدّ أول عمل مكتوب باللغة الفارسية وبهذا الأسلوب. (حســيني،١٣٨١ش، ج٣: ٣٨١) لقصة عزاداران بيل

١. ولد غلامحســين ســاعدي (جوهر مراد) في تبريز عام ١٣١٤. بدأ في عام ١٣٣٠، حياته السياسية في نفس الوقت الذي بدأت فيه الحركة الوطنية. بعد انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢، تم إخفاءه لمدة شهرين واعتقل في ســبتمبر من هذا الشــهر وقضي عدة أشــهر في الســجن وحتى التخرج في عام ١٣٤٠. (جوادي، ١٣٨٨: ٥١) في عام ١٣٥٣، نشرت مجلة الأبجدية. خلال نفس العام، أثناء إعداد الدراسة، تمّ القبض عليه في المدينة الجديدة من قبل سافاك ونقلها إلى سجن قزل قلعه، ثم سجن اوين، وتعرض للتعذيب لمدة عام في الحبس الانفرادي. بعد إطلاق ســراحه ، كتب ثلاث قصص عن گور وگهواره، عافيتگاه، قصة كلاته نان. توفي غلامحســين ساعدي في باريس في ٢ آذر ١٣٦٤. (مجابي، ١٣٨٦ش: ٣٧٩)

٢٤٥ صفحــة. كانت الطبعة الأولى من هذه القصة فــي طهران عام ١٩٤٩. تبدأ القصة بموت شــخص وصــوت أجراس الأغنام، وأخــيراً في القصة الأخــرى، ينتهي هروب (إسلام)، أحد الشخصيات الرئيســية في القصة، إلى المدينة. يعاني الناس في القصص الثلاثــة الأولى، في الريف من أمــراض مختلفة ويموتون والنــاس يندبونهم. في القصة الرابعة، رجل (مشدي حسن)، بعد وفاة البقرة، بات حزيناً ومتضرراً لدرجة أنّه فقد عقله ويعتبر نفسه بقرة. ويأتي كلب إلى القرية في القصة الخامسة؛ هذا الكلب الغامض يخلق الكثير من التغييرات في روح الشــخص الذي يأتي لدعمه ويمنعه من العمل والمعيشــة وفــي النهاية يتمّ قتله على يد أحد الســكان. في القصة السادســة، تجمع أهالي القرية حول الصندوق الذي ســقط من الشــاحنة الأمريكية وعبدوها كضريح الأئمة المقدسة. ويعاني أحد القرويين من مرض في القصة الســابعة، وتوجد تغييرات في شكله وطابعه ويصبح في النهاية حيوانًا غريبًا. في القصة الأخيرة، يقرّر الرجل الحكيم الذي يســمى "بإســلام" مغادرة قرية بيل بســبب الشائعات. لكنه يشــعر بالجنون في المدينة وينتهي مصيره إلى مستشفى المجانين وهو يعاني بطريقة ما من البؤس والخراب. هناك الكثير من المشــكلات التي يتعرّض لها الناس في قرية بيل وهم يحكون حياتهم المؤلمة في كل قصة تقريباً من مجموعة قصة عزادران بيل.

تتكــوّن قصة "ابن الفقير" لمولود فرعــون[1] (١٩١٣-١٩٦٢) من ١٧٤ صفحة. كانت الطبعة الأولى للقصة في عام ٢٠١٤ في القاهرة. يعدّ ابن الفقير من أولى أعمال مولود فرعون، التي اكتســبت شهرة كبيرة في الجزائر وشمال إفريقيا وفرنسا، وتمّ عرضها كنثر أدبي كلاسيكي في أدب شمال إفريقيا المعاصر. (باميه، لاتا: ٦٥) ومن الرواية الجزائرية المكتوبــة باللغة الفرنســية. قصة ابن الفقــير هي جزء من المعانــاة اليومية للأمة والتي يلخّصهــا المؤلف في شــخص معلّم يُدعى منراد ويعيش بــين العُمى. ويتمّ توضيح جميع

١. وُلد مولود فرعون عام ١٩١٣ في قرية بالجزائر تســمي القبائل وفي أســرة فقيرة. علي الرغم من الفقر والصعوبات الاقتصادية للأســرة، تمكن من الدراسة من خلال منحة دراسية في عاصمة الجزائر، وبعد التخرج، عاد إلى مسقط رأسه في عام ١٩٣٥، حيث درس في بعض المدارس، وتلقّي. وفي نهاية المطاف أُغتيل بيد المنظمة الســرية التابعة للجيش الفرنســي في عام ١٩٦٢. من أعماله الشهيرة: ابن الفقير، الأرض والدم، الدروب الصاعدة، أيام قبائل والمحادثات. (خضر، ١٩٦٧م: ١٨٤)

الظروف القاسية للقرويين في خلال ذكريات هذا المعلم. تحدّث عن وضع القرية وحالة المنازل، والأزقة، والأحياء والناس فضلاً عن حياتهم الفقيرة.

الإطار النظرى للبحث

يناقش جيرار جينيت، من بين منظّرى السرد مناقشة أشمل للتناقضات بين زمن القصة وزمن النص. (ريمون كنان، ١٣٨٧ش: ٦٣). وفقًا لنظريته "الحوار السردى"، تتكوّن اللغة السردية من ثلاثة مستويات متميزة يجب تمييزها عن بعضها البعض فى كل نهج أدبى. هذه المستويات الثلاثة هى:

أ) القصة التى نقلت والغرض منها الترتيب الفعلى للأحداث فى العالم خارج النص. (انوشه،١٣٨١ش: ج٢: ٦٩٧)

ب) التقرير، مما يعنى ترتيب الأحداث فى النص.

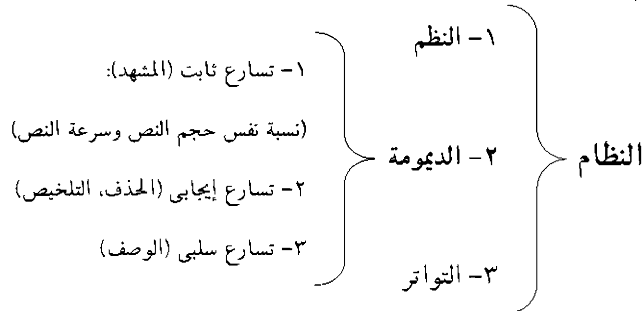
ج) كيفية إبلاغ التقرير وهو ما يسمى السرد. (احمدى، ١٣٧٥ش، ج١: ٣١٥)

وصف جينيت هذه المستويات الثلاثة من القصة بمثال على ذلك: عندما يروى أُوديس قصته لقبيلته وهى فياكيانيين، يكون الموقف على النحو التالى: يقف أُوديس فى موقف راوى القصة أمام المستمعين (السرد)، يقدم حديثاً (التقرير) وتُعرَض أحداث فى هذا الحديث، ولأُوديس دور شخصية فى القصة. (اسكولز، ١٣٧٩ش: ٢٣٠) وبهذه الطريقة، يعتقد أنّه عند مراجعة كل قصة ينبغى النظر إلى جميع المستويات الثلاثة كما ينبغى النظر إلى تصرفاتهم واِستجاباتهم المختلفة. تتميز هذه المستويات الثلاثة بثلاثة سمات، هى النظام، بما فى ذلک النظم، الديمومة والتواتر والصيغة التى تشتمل على بيئة سردية ويتم إنشاؤه من خلال المسافة والتبئير وفى النهاية الصوت أو النغمة التى هى نفسها الراوى يتفاعل بعضها بعضاً. (حسن القصراوى، ٢٠٠٤م: ٥١)

مستوى الديمومة يعنى؛ «فقد تتراوح سرعة النص الروايى من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطّى إستعراضها عدداً كبيراً من الصفحات. وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر.» (بوطيب، لا تا: ١٣٩) الأمر الذى ينشأ عنه ظهور ما يسمّى حركات السرد أو تقنياته الأربع. وهما التلخيص والحذف فى ما يسمّى بتسريع حركات السرد،

والمشهد والوصف في ما يسمّى بإبطاء حركات السرد.

جينيت يميز بين زمن النص وزمن القصة ويقسم مسار القصة من التقويم إلى زمن السرد إلى ثلاثة مواضيع رئيسية: النظم، الديمومة والتواتر وبالنظر إلى أنّ البحث الحالي يعتمد فقط على الديمومة. تشير الديمومة، مثل تحديد معدل البطء والسرعة، إلى الأحداث أو وظائف القصة التي يمكن توسيعها أو حذفها. يوضح الجدول التالي الشكل العام لمكوّن الديمومة:



«في مكون الديمومة، يتمّ تحديد العلاقة بين الزمن المخصص للأحداث في القصة والصفحات المخصصة لوصف هذه الأحداث.» (العيد، ١٩٨٦م: ١٢٤) في الواقع، يمكن العثور على القواعد التي تقول في أي حالات يجب أن تجلب فيها القصة مع وصف أكثر تفصيلاً وأكثر دقةً، وبعبارة أخرى، أين سرعة سرد القصة وبطئها. (احمدى، ١٣٧٥ش، ج١: ٣١٦) يوظف جينيت الديمومة نسبة بين زمن النص وحجم النص ويستخدمه لتحديد إيقاع القصة وتسريعها. (تولان، ١٣٨٣ش: ٦١) فيما يتعلق بزمن القصة وحجم النص المخصص لها على حسب ما قلنا، يتمّ إنشاء أربعة أنماط في ديمومة السرد:

الحذف

عندما يعلن الراوي عن السنوات والأشهر المنقضية، لا يتحدّث عن الأحداث التي حدثت خلال هذه الفترة. في هذه الحالة «يكون الزمن على مستوى الحادث طويلاً ولكن على مستوى الفعل والحديث، يكون الزمن قصيراً وفي الواقع صفراً.» (جينيت، ١٩٨٠م: ١٠٩)

يستحيل سرد جميع الأحداث وتفاصيل القصة في الرواية متتابعة بالنسبة للراوي.

لذلک، «يعبّر مؤلف القصة عن ما يســتحق ذكره، لكنه يحذف الذى لا تتأثر فيه أحداث القصة فى النص الســردى.» (حســن القصراوى، ٢٠٠٤م: ٢٣٢) ولا تحدّد بعض الزمن المتعلق بالقصة فــى النص. لذلک، فى حالة الحذف، على عكس الوصف الذى يتمّ فيه تخفيف ســرعة السرد، فإنّ زمن القصة يتمتّع بالســرعة والتسارع، لأنّ الحذف له أعلى درجة من القوة فى تســريع زمن السرد. (الحاج على، ٢٠٠٨م: ١٧٦) مما يمكن التمثيل به بالمعادلة الآتية:

الحذف= زمن السرد < بكثير من زمن الحكاية. ينقسم الحذف إلى قسمين، هما:

١- الحذف المحدد وهو الحذف الذى يصرّح فيه الراوى بحجم المدة المحذوفة.

٢- الحــذف غير المحدد وهو الحذف الــذى لا يعلن فيه الراوى صراحةً عن الحجم الفترة الزمنية المحذوفة. بل إنّنا نفهمه ضمناً ونستنتجه اِستناجاً يقوم على التدقيق والتركيز والربط بين المواقف السابقة واللاحقة. (يوسف، ٢٠٠٢م: ١٢٧) حظى غلامحسين ساعدى، بتوظيف هذا المكوّن فى قصة عزادران بيل، من تسريع سرعة النص فى بعض الأجزاء. عندما يخطط حســنى ومشــدى جبار من قرية بيل للســفر إلى قرية بوروس، يتجاهل ســاعدى طريقة تحضير الأحداث والحوار بينهما ويقول: «حســنى و مشــدى جبار به بوروس رسيدند. وصل حسنى ومشدى جبار إلى بوروس.» (ساعدى، ١٣٤٩ش: ٨٥)

أَزداد ســاعدى، مع أخذ ذلــک الموضوع فى الاعتبار، فى ســرعة النص. فى هذا الصدد، لا يذكر سوى زيارة المدينة دون الإشارة إلى مكان ووقت حركة حسنى وريحان اللذيــن يعتزمــان مغادرة القرية ويرفض كيف يســافران والمحادثات بين الشــخصيتين ونوعية الوصول إلى المدينة: «مشدى ريحان و حسنى توى شهر مى‌گشتند. كان مشدى ريحان وحسنى يتجولان فى المدينة.» (المصدر السابق: ١٠٢)

كما تمّ ذكره، حاول المؤلف تســريع زمن النص باِستخدام الحذف ولم يكن ساعدى استثناءً لهذا الموضوع، ولم يحدد وقت ومكان وصول مشدى ريحان وحسنى إلى المدينة وأعطى تسارعاً خاصاً لزمن النص. تجدر الإشارة إلى أنّ هدف الكاتب من الحذف هو خروج القارئ من الإثارة و الصخب بســبب الحداد داخل قرية بيل وتحويله إلى بهجة من الأمل، والفرح للحصول على الخبز الحار واللذيذ من قبل حسنى ومشدى جبار فى

المدينة. كما ذكرنا، هناك نوعان من الحذف ووظّف ساعدي الحذف غير المحدد ويجده القارئ من خلال قراءة القصة. بالإضافة إلى الحذف غير المحدد، اِستخدم ساعدي أيضًا الحذف المحدّد، كما يقول: «فردا صبح مشدی بابا آمد سراغ اسلام که رفته بود و می‌خواست چرخ‌های گاری را سوار بکند. صباح الغد جاء مشدي بابا إلى الإسلام الذي ذهب وأراد تركيب عجلات العربة.» (المصدر السابق: ١٣٦)

السارد بتوظيف كلمة "صباح الغد" في القصة، بالإضافة إلى إظهار الحذف المحدد، وعدم إظهار الأحداث التي وقعت خلال هذا الوقت سبّب إلى تسريع السرد.كما أنه يستخدم مكوّن الحذف المحدّد ويقول: «سه روز بعد، طرف‌های غروب که هوا ابری و تیره بود. بعد مرور ثلاثة أيام، عند غروب الشمس كان الجوّ غائما ومظلما.» (المصدر السابق: ١٨٥) ولم يبلغ المؤلف عن الأحداث في ثلاثة أيام ودخل اليوم الثالث مرة واحدة وفجأة وهذه الميزة أي اِنفصال متعدد في تسلسل الأحداث من ميزات ساعدي. (شيري، ١٣٩٤ش: ٧٥)

كما وسّع مولود فرعون سرعة الزمن باستخدام عنصر الحذف، وعندما تحدّث عن منراد،لم يتحدّث عن السنوات التي كان يعيش في القرية والمشاكل التي واجهه وأبلغ وأخبر فجأة بوفاة أبي منراد والحال أنّ عمر منراد كان الحادي عشر: «كان في الحادي عشر من عمره، عندما مات أبوه من شدة المرض.» (فرعون، ٢٠١٤م: ١٢٩)

على نفس المنوال، يظهر مولود فرعون في نفس الإتجاه عندما ينوي الطالب (صديق مولود فرعون) كتابة رسالة ثانية إلى المعلم: «بعد خمسة عشر يوماً قدم فورولو خطاباً ثانياً إلى المعلم.» (المصدر السابق: ١٣٦)

كما يوحي النص، فإن مولود فرعون لم تذكر التفاصيل والأحداث التي وقعت في هذه الأيام الخمسة عشر، وبدون أي تمهيد، تحدّث عن يوم الخامسة عشر، الذي يسرع من نص القصة، وهدف المؤلف من الحذف، التركيز على أهمية الرسالة الثانية من الطالب، وترك ذهن القارئ بعيدًا عن الإيجابيات وركّز على الرسالة الثانية. وظّف مولود فرعون الحذف المحدد في روايته وأشار إلى الحادي عشر وخمسة عشر في التعبير عن الأحداث. بما أنّ مولود أدرك بفطانته أنّ عمره قصير وكلماته كثيرة فلهذا قررّ أن

يســجّل كل مــا يخلج في صدره في هذه الفترة المحــددة فانطلاقاً على هذا نجد رواياته ولاســيما هذه الرواية ملئية بتجاربه عن الحياة وحكمتها ولكن الأجل لم يمهله واغتالته منظمة إرهابية سرية. (بعلي، ٢٠١٥م: ٣٠)

إنّ إزالــة ما حدث في القصة والإشــارة إلى بعض منها مــن قبل المؤلفين قد اِزداد ســرعة من وقت سرد القصة ويساعد القارئ على قراءة المزيد من النص بشكل أسرع. كل خطــاب في طريقه الى إيصال المخاطب رســالة ما، يفترض حقائق مســلمة فلذا لايشير الكاتب إلى هذه الحقائق. وكل نظام يريد اِيصال معلومات، له هذه الماهية وإذا لم يكن الخطاب له هذه الســمةُ يؤدى إلى خلل وعيب واللغة تصاب بالإطناب. (صلح جو، ١٣٩٤ش: ١١)

أيضاً فإن مولود فرعون، باســتخدام "بضعة أيام"، لم يأت الأحداث بين الأيام وزاد من سرعة السرد:«بعد بضعة أيام، كان على إحداهما أن تمسک بزمام المنزل، كان هناک مرشحتان، تدخل الجميع في هذا الأمر، أثارت الجارات تارة أمي، وتارة زوجة عمي.» (فرعون، ٢٠١٤م: ٧٩)

التلخيص

يعتبر التخليص أحد أدوات الســرد. التلخيص يزيد ســرعة نص السرد. باختصار، «هذا يعني سرداً طويلاً في مساحة محدودة جدّاً في نص القصة.» (الحاج علي، ٢٠٠٨م: ١٩١) في الواقع، باختصار، يلخّص الراوي ويضيق طول القصة التي حدثت على مدار الأيام أو الأشــهر والسنوات، وفي هذه الحالة يكون تسريع السرد إيجابياً. ويكون زمن قراءة القصة أقصر من الزمن التقويمي والزمن التاريخي بكثير. (زكريا القاضي، ٢٠٠٩م: ١٠٨) مما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية:

التلخيص = زمن السرد < زمن الحكاية.

من وظائف التلخيص:

١- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

٢- تقديمٌ عامٌ للمشاهد والربط بينها.

٣- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث. (سيزا، ١٩٨٥م:

٧٨)

من الشواهد التی يمكن نشير إليها فی هذا المنطلق "لعزاداران بيل" النص التالی:
«خانه گدا خانوم شلوغ بود. روی پله‌ها و کف حياط و اتاق‌ها. حتی در رف‌های ديوار هم آدم خوابيده بود. صدای کندو از خانه شنيده می‌شد. همه به يکديگر چسبيده بودند و زاری می کردند.

كان منــزل گدا خانوم مزدحمًــا. على الدرجات وأرضية الفنــاء والغرف. حتّی فی رفاف الجدار كان الإنســان نائماً. كان يسمع صوت خلية النحل من المنزل.كان الجميع يلتصقون ببعضهم بعضاً ويبكون.» (ساعدی، ١٣٤٩ش: ٤٦)

يكون ســاعدی فی هذه العبــارة، راوياً يجمع الناس، قادماً مــن قری ومدن بعيدة وبالقــرب من منــزل گدا خانوم، ووجود المرضی فی المنــزل، والكثير من الأنين والألم و...، وبالإضافة إلی ذلک، يشــير مكثفاً من بداية حركتهم حتی الوصول إلی منزل گدا خانوم وحتی علاجهم، وبالتالی اِختص نصاً قصيراً بقصة طويلة لإعطاء ســرعة إيجابية للقصة. فی جزء آخر من القصة، باِســتخدام هذا المكون، تمكّن من تسريع سرعة النص:
«اسلام گفت: موسرخه حيف شد، خيلی بدرد می‌خورد. يادتون هست كه؟ قال إسلام: ياخســارة لموســرخه، ينفعنا كثيراً. هل تتذكّر ذلک؟.» (المصدر الســابق: ٢٠٢) تحدّث ساعدی عن كل جهود وأحداث حدث لموسرخه فی سطر واحد، ورفض ذكر التفاصيل لتسريع النص.

ايضاً يقول ســاعدی: «پســر مشــدی صفر گفت: از اول عقل تو كله‌اش نبود. قال إبن مشدی صفر: منذ البداية لم يكن العقل فی رأسه.» (المصدر السابق: ١٥٨) لا يذكر المؤلف أسبابه للقول «إنّ عباس ليس لديه العقل»، ولكن باِختصار، يلخص بلسان إبن مشدی صفر الذی يقول، لم يكن لدی عباس العقل منذ ولادته.

زاد مولود فرعون أيضاً فی هذا الصدد من سرعة النص فی قصة اِبن الفقير بتوظيف مكــوّن التلخيــص: «يعيش منراد، وهو معلــم متواضع، فی قرية بمنطقة القبائل وســط المكفوفين غير أنّه لم يحسب نفسه ملكاً.» (فرعون، ٢٠١٤م: ١٧)

يبدو أنّ الراوی فی سطرين من القصة يلخص عشرات الصفحات، لأنّه فی الصفحات

التالية يتحدّث عن القرية ويصفها بطريقة يســتهدف إلى إعداد ذاكرة القارئ وتمهيدها لتوضيحات في الصفحات التالية. أحضر مولود فرعون في جزء آخر من القصة، تلخيص أحــداث القرية في خط قصير من خلال عبارة "خلاصة الكلام": «خلاصة الكلام، نحن نعرف بعضنا، نحب بعضنا البعض أو نغار من بعضنا البعض.» (المصدر السابق: ٢٨)

في هذا النموذج، يشــير الراوي إلى اِشــتباكات قومه مع البستاني، ودعم أسرته لجيرانه، والأحداث التي تجري على الصفحات التي صوّرها، ويزيد من سرعة النص. في التلخيص، بالإضافة إلى ذلك نرى سرعة الزمن السرد، يقدّم المؤلف ملخّصاً للأحداث. يقول فرعون أيضاً في هذا الصدد: «بدأت الأعمال في شهر يونيو فيما اعتقد.» (المصدر السابق:٨٤) يذكر المؤلف فقط العمل المنجز في يونيو ولا يقدم تفاصيل وفي نصف سطر لفترة وجيزة أشار إلى الأعمال فقط.

وهكذا في النهاية، يمكن أن يحدث هذا الانطباع: فالحذف والتلخيص، اللذان يعملان على تسريع حركة السرد، يحققان بلاغياً فن الإيجاز، الذي يحفظ للسرد الروائي تماسكه الضروري. وأن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعية في عدة أيام أو شهور أو ســنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال. والحذف هو التقنية الزمنية الأخرى إلى جانب التلخيص، التي تعمل على تســريع حركة السرد. حاول كلا المؤلفين تسريع السرد من خلال إستخدام الحذف المحدد وغير المحدد.

الوصف

الوصــف هو عرض صورة ثابتة للعــالم الخارجي. لا تعامل مع الحدث في الوصف، فــي هذه الحالــة، وقت الحديث أو الــكلام يتمّ صرف وصف أو تفســيره فقط. يتوقف زمــن القصة ولا يتحــرک فعلياً ويعتقد جينيت أنّ زمن الســرد لايتحرک. (قاسمی بور، ١٣٨٧ش: ١٣٦) نتيجــة لذلــک، «يتمّ تخصيص جزء كبير مــن النص لفترة قصيرة من الوقت يحدث السرعة السلبية في السرد.» (مارتين، ١٣٨٦ش: ٩١) «الوصف هو تمثيل الأشــياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها، مكانياً لازمانياً.»

(زيتوني، ٢٠٠٢م: ١٧١) في الوصف، تظهر السمات مثل؛ اللون، الشكل والحجم في رسم بيئة القصة (المصدر نفسه). يعتقد جينيت أنّ نص السرد، بدون وصف، غير موجود ولا يستمر. من وجهة نظره، يكون الوصف هو الأكثر أهمية ووجوداً في النص السردي، لأنّه من الأسهل بالنسبة لنا أن نصفه دون إخباره، بدلاً من إخباره دون تعريفه. (الحاج علي، ٢٠٠٨م: ١٣٨ نقلاً عن جينيت) وبالتالي، عندما يمتدّ الوصف في مرحلة من القصة، فإنّه يمنع توقيت القصة. ويرجع ذلك إلى الاختلاف المستمر العميق بين وصف الحالة من جهة وديناميات رواية القصة من ناحية أخرى. (ميشيل وژان، ١٣٨٣ش: ٥٩) وفيما يمكن التمثيل له بالمعادلة الآتية:

الوصف: زمن السرد < زمن الحكاية.

ينقسم الوصف إلى قسمين إثنين، هما:

١- وصف الشخصيات و٢- وصف المكان. (يوسف، ٢٠٠٢م: ١٤٣)

من وظائف الوصف، فهي:

أ- وظيفة تفسيرية، دلالية: يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسية والأجتماعية للشخصيات الروائية، مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلف.

ب- وظيفة إيهامية: يقوم الروائي فيها بإدخال القاري إلى عالم روايته، التخيلي، موهماً إياه بواقعية وحقيقية ما يصفه من شخصيات وأحداث روائية. (المصدر السابق: ١٤٤)

الوصف في قصة "عزاداران بيل" لايوظّف كثيراً، لم يلجأ المؤلف إلى هذا المكوّن إلا ماشذ وندر، ويصف المكان، على سبيل المثال، قائلاً: «کدخدا و دربان وارد هشتی اول شدند. پله‌هایی را که در زاویه دیگر هشتی قرار داشت بالا رفتند و یک دهلیز چهارگوش که پنجره مدوری را وسط دیوارش کار گذاشته بودند و از آنجا به میدان بزرگی نگاه می کردند.

دخل النائب والبواب الممرّ الأول. صعدا الدرجات التي تقف في الزاوية الأخرى من الممر وممرّ مفتوح في الهواء الطلق ونظرا من هناك إلى ساحة كبيرة.» (ساعدي، ١٣٤٩ش: ١٨) هذه العبارة الموصوفة أدّت إلى أن تكون جملة بطيئة وحالت دون سرعة

الجملة. أيضاً أبطأ ساعدی زمن القصة من خلال اِستخدام مكون الوصف وقال: «حال ننه رمضان خراب‌تر شده بود. سیاهی چشمانش پیدا نبود و نفس‌های بریده بریده می کشید.

صارت حال ننه رمضان أسوأ وغارت عيناها بحيث لاترى وقطع أنفاسها.» (المصدر السابق: ١٩٢) كما ذُكر، كان زمن القصة بطيئاً بسبب وصف شخصية المريض. والوصف أحد مكونات التی أدّی إلی بطء الزمن فی قصة عزاداران بیل. ساعدی یکتب فی وصف إحدى الغرف:

«اتاقی پیدا شد با قندیلی که از سقف آویزان بود و شمع کوچکی توی آن می‌سوخت. چراغ کم نوری هم توی طاقچه گذاشته بودند. سه تخت خالی هم در سه گوشه اتاق کار گذاشته بودند.

تمّ العثور على غرفة مع نبراس معلّق من السقف وأحرقت شمعة صغيرة فيه. وضع مصباح قليل الضوء فی الرّفّ. وضعت ثلاث أسرّة فارغة فی ثلاث زوايا.» (المصدر السابق: ٢٥٦) ساعدی، من خلال وصف للغرفة، حافظ على سرعة القصة وجعل القارئ يركز على الغرفة وميزاتها وهو وظف أكثر من وصف المكان ولهذا تباطأت سرعة وقت السرد. تناول ساعدی بالحياد بدل الوصف بإبراز الواقع واِجتنب هوامش الأحداث واِستفاد من الحذف والاِختصار والإيجاز فی حد أعلى. (شیری، ١٣٩٤: ٧٤)

يستخدم الوصف على نطاق واسع فی قصة "اِبن الفقیر"، وهو على عكس قصة "عزاداران بیل"، وهذا الأمر يؤدی الی أبطأ زمن النص. يسبّب إصرار مولود فرعون فی وصف الأماكن والأشياء والأفراد والمشاعر مع تفاصيل إلى توقيف وثبات الزمن فی سرد القصة، بحيث ينسى القارئ فی بعض الأحيان نوع الحدث الذی يتمّ متابعته فی القصة. هو يصف منطقة تيزی: «تعدّ تيزی تجمعاً سكانياً لألفی ساكن، تتلاصق منازلها الواحد تلو الآخر على قمة مرتفع وكأنّها هيكل عظمی ضخم لوحش ينتمی إلى عصر ما قبل التاريخ. على طول مائتی متر، يقع الشارع الرئيسی وما هو إلا جزء من طريق قبيلة يربط عدة قرى ويؤدی إلى طريق ممّهد ومنه إلى المدن و... .» (فرعون، ٢٠١٤م: ٢٠-٢١)

يوجد شـارع رئيسـي يربط بين عدد من القرى ويربط المدينـة بالمدينة. يكتب في هذا الصدد في وصف شخصية لامبيرت: «في الرابعة عصراً ذهب إلى السيد لامبيرت. السـيد لامبيرت رجل لطيف، طويل ظهره مقوس قليلا، يمشـي مشدوداً و كأنّه ضابط، الذقن الطويل الذي يزين وجهه المليح. صوته قوي و رصين.» (المصدر السابق: ١٥٩)

يتحـدث مولود فرعون بصفته راوياً أيضاً عن رمضان وهو في الحادية عشـرة من عمره، عندما سـقط أبوه من شدة الإرهاق ومرض بشدة: «ذات صباح عاد إلى المنزل وقد غاصت عيناه في الحدقتين، جسده محموم، شفتاه شاحبة.» (المصدر السابق: ١٢٨)

لقـد تباطأ وصف الشـخصية التي يرويها الـراوي في زمن النـص، والغرض من الوصف في قصة ابن الفقير هو التعبير عن الكثير من معاناة ومعاناة الشـعب الجزائري فـي الأفراد والأماكن المهيمنة، وكمـا ذكرنا، هذه القصة هي وصف للمؤلف والأحداث التي حدثت في تلك الحقبة. «الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السرد للوصف.» (المرتاض، ١٩٩٨م: ٢٤٩)

وقـد ركز كلا الكاتبين على وظيفة التفسـيرية والإيهامية فـي القصتين، وبتوصيف الشـخصيات على أنها وظيفة التفسـيرية ووصف الأماكن بأنهـا وظيفة الإيهامية، فقد تمكّنا من إبطاء السـرد بحيث في الوصف نشـهد تباطؤاً في السرد، بحيث استفاد مولود فرعون من هذا الموضوع أكثر من سـاعدي وركز القارئ على الشـخصيات والأماكن. يقوم الوصف من ناحية مولود فرعون بالكشـف عن الأبعاد شخصيات قصة إبن الفقير وسلوكهم وتوصيف أماكن الجزائر.

المشهد

في المشهد، يكون زمن القصة والتعبير عنها متطابقين تقريبًا. يحدث هذا عادة عندما يأخذ السرد شكلاً دراماتيكياً أو يتمّ تقديمه في حوار. (جينيت، ١٩٨٠م: ٩٥) في المشهد، ليـس للراوي وجود وتأثير، وهؤلاء هم رواة القصـص الذين يتحدّثون لغتهم الخاصة ويحكون القصة دون التدخل في النص، وتكون النسـبة بين الوقت الذي يتمّ فيه فحص النص والحجم المخصص له ثابتاً. (رجبي، ١٣٨٨ش: ٧٩) المشـهد هو التقنية التي يقوم

الـــراوی فیها باختیار المواقف المهمة من الأحداث الروائیة وعرضها عرضاً مســرحیاً مرکزاً تفصیلیاً ومباشــراً أمام عینی القارئ، موهماً إیاه بتوقف حرکة الســرد عن النمو (بوطیب، لاتا: ١٣٩)، علی نحو ما یمکن تمثیله بالمعادلة الآتیة:

المشهد: زمن السرد = زمن الحکایة.

فی قصة "عزاداران بیل"، فإنّ الأشــیاء التــی یتبعها الحوار والوقت یتحرک للأمام بالطریقــة العادیــة وفی هذه الحالة زمن القصة ثابت. المشــهد فی القصة واضح للغایة، ویمکن القول أنّ هناک جزءاً کبیراً من القصة اختصّ للمشهد. من الأمثلة علی استخدام ســاعدی من المشــهد والمحادثة فی الســرد، یمکن أن یشــیر إلی: «کدخدا گفت: خاله خانوم، پســره می دونه که پدرش مرده؟- خاله گفت: شایدم که بدونه- کدخدا گفت: آخه چه شــه؟ چرا نمیاد بیرون؟- خاله گفت: پریشــب خواب دیده که دختر خاله‌اش تو مریضخونه مرده- کدخدا گفت: چه کارش میشــه کرد تا این خواب از کله‌اش بره بیرون؟- خاله گفت: باید برگردیم شــهر و پیداش کنیم و بدونیم نمرده- کدخدا گفت: کی بر می گردین؟- خاله گفت: همین امروز- کدخدا گفت: حتی صبر نمی کنین که کفن و دفن آقا تموم بشه؟- خاله گفت: خودتون این کارو بکنین اون نمی تونه.

قــال النائب: یا خالة خانوم، الصبی یعــرف أنّ والده قد مات؟ قالت خالة: ربما أن یعــرف ؟ قــال نائب: ماذا حدث لــه؟ "لماذا لم یخرج؟ قالت خالة: لقــد حلم اللیلة قبل البارحــة ماتــت ابنة خالته فی المستشــفی قال النائب: فماذا ســیفعل حتی یخرج من صــدره؟ قالت خالة: یجب علینا العودة إلی المدینة والعثور علیها وأن نعرف أنهالم تمت، قال نائب: متی أنتم تعودون؟ قالت خالة: الیوم، قال نائب: ألا تنتظر حتی دفن السید؟، قال خالة: اعملوا انفسکم لا یمکنه أن یفعل ذلک.» (ساعدی، ١٣٤٩ش: ٥٠)

حافظ الــراوی، الذی أبقی علی الحوار بین النائب وخالة، علی ســرعة النص فی حالــة ثابتة ومنع بطء الزمــن، وخلق وقتاً ثابتاً فی القصة والنــص. فی جزء آخر من القصة، احتفظ ســاعدی، باستخدام عنصر الحوار، بزمن القصة والنص ثابتاً: «پوروسی اول گفت: کدوم طرف بریم؟- پوروسی دوم گفت: بریم بیل- پوروسی سوم گفت: آره بــریم اونجا. بریم بیل- پوروســی اول گفت: بریم اونجا چــه کار کنیم؟ چیزی گیرمون

نمياد- پوروسى دوم گفت: امروز تو خاتون آباد مى گفتن كه گاو مشدى حسن مرده- پوروسى اول گفت: چه كارش بكنيم- پوروسى دوم گفت: مى ريم پوستشو مى كنيم- پوروسى اول گفت: مگر خودشون پوستشو نكندن؟- پوروسى دوم گفت: تو خاتون آباد مى گفتن پوستشو نكندن- پوروسى اول گفت: پس بريم. تا جونورى سراغش نرفته- پرورسى دوم گفت: بريم بگرديم تا پيداش كنيم.

قال بوروسى الأول: أى جانب نذهب؟ قال بوروسى الثانى، هيا بنا لنذهب إلى بيل، قال بوروسى الثالث، نعم، دعنا لنذهب إلى هناك. قال بوروسى الأول ماذا نفعل؟ لم نحصل على أى شيء. قال بوروسى الثانى اليوم فى خاتون آباد قالوا ماتت بقرة مشدى حسن. قال بوروسى الأول: ماذا نفعله؟ قال بوروسى الثانى: نذهب ونسلخه. قال بورورسى الأول. هل لم يسلخوه أنفسهم. قال بورورسى الثانى: فى خاتون آباد يقولون إنهم لم يسلخوا بشرتهم، قال بورورسى الأول دعنا لنذهب حتى لم يأت وحوش وقال بورورسى الثانى دعنا لنذهب للعثور عليها.» (المصدر السابق: ١٢٩)

فى هذه العبارة، يكون الراوى، عند اقتباس المحادثة الحالية بين بروسيين، بعيداً تماماً عن المشهد ويخفيه لإعطائه تأثيراً دراماتيكياً. قصة عزاداران بيل مليئة بالمحادثات التى يوظفها الراوى فى المشهد. كما ذكرنا سابقاً، عندما تستمرّ القصة على أساس حوار الشخصيات، فإنّ السرد له تسارع متساوية، أى أنّ سرعة سرد القصة هى نفس سرعة الأحداث.لم يستخدم ساعدى تقنية المشهد عبثاً أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد بل هو إبطاء فنى ومن شأنه أن يسهم فى الكشف عن الأبعاد النفسية والإجتماعية للشخصيات الروائية التى يعرضها السارد عرضاً مسرحياً مباشراً .

فى قصة "ابن الفقير"، نادراً ما يرى المشهد واستفاد مولود فرعون من عنصر الحوار ويمكن الإشارة إلى ذلك: «قال عمى: من فعل بک ذلک؟- قالت أُمى وقد أطلقت صرخة استغاثة: قتل أبنى- قال عمى: قل سريعاً. من؟ لماذا؟ - إنه بوساد نامر- عن قصد؟- نعم أراد قتلى.» (فرعون، ٢٠١٤م: ٤٨) تمكّن الراوى، بالإضافة إلى التعبير عن الصراع بين الشخصيات فى القصة واستطاع أن يحفظ زمن النص والقصة ثابتاً وإخفاء وجود الراوى فى النص والقصة. وفقاً لنظرية جينيت، يتمّ الحصول على النسبة بين

الوقت السـردی والوقت الزمنی ومعيار قياس سـرعة وسرعة السرد عن طريق قسمة صفحات الرواية بأكملها علی وقت النص. (احمدی، ۱۳۷۵ش، ج۱: ۳۱۶)

مع هذه التفسـيرات، يعتمد الزمن التقريبی "عـزاداران بيل" بناءً علی الأدلة فصل الصيف وفصل الخريف، والذی يبلغ مجموعه ٦ أشهر وعدد الصفحات المخصصة شهرياً هـو ٤٠/٨. وفقاً لهذا المعيـار، إذا تجاوز عدد الصفحات شـهرياً المعيار ٤٠/٨، تكون سرعة القصة مقابل كل القصة أبطأ وإذا كانت أقلّ، فإنّ سرعة القصة تكون أكثر من كل القصـة. الصفحات المخصصة ليوم واحـد هی ۱/۳۰ صفحة ، وإذا كان عدد الصفحات ليوم واحد أقل من ۱/۳۰، فإن سرعة القصة ستكون أسرع وأبطأ.

زمن مخصص	شهر	يوم	صفحة مخصصة	ديمومة	سرعة
للسرد كله	٦	۱۸۰	۲٤٥	/۷۳.	ثابت
لمدة شهر	۱	۳۰	٤۰/۸	۰/۷۳	ثابت
ليوم واحد	-	۱	۱/۳۰	۰/۷۳	ثابت

الجدول (۱)

فی قصة عزاداران بيل الذی استمر لمدة ستة أشهر (۱۸۰) يوماً، كان عدد الصفحات المخصصـة لمدة شـهر، وحوالی ٤۰ صفحة، وعـدد الصفحات المخصصـة ليوم واحد، حوالی ۱/۵ صفحة. نظراً لأنّ صفحات القياس لكل شهر هی ٤۰/۸ صفحة لكل صفحة وصفحات القياس هی ۱/۳۰ صفحة ليوم واحد، فإنّ السـرعة التقريبية للسـرد هی ٤۰ صفحة لشـهر واحد و ۱/۳۰ صفحه ليوم واحد مساوياً تقريباً وهكذا التسارع فی هذه القصة ثابت.

يعتمد الزمن التقريبی لقصة "ابن الفقير" علی الأدلة والتواريخ النصية لمدة ۲۸ عاماً، أی ما مجموعه ۳۳٦ شهراً، وعدد الصفحات المخصصة سنوياً هو ٦/۲۱ صفحة لكل سنة و ۱/۹ صفحة شـهرياً وفقا لهذا القياس، إذا تجاوز عدد الصفحات ۱/۹ لكل شهر، فإن سـرعة القصة مقارنة بكل القصة تكون أبطأ، وإذا كانت أقل، فإن سـرعة القصة تكون أكثر سرعتاً من كل القصة.

زمن مخصص	عام	شهر	صفحة مخصصة	ديمومة	سرعة
لسرد كله	٢٨	٣٣٦	١٧٤	٥٧/٩	ثابت
لعام واحد	١	١٢	٦/٢١	٥٧/٩	ثابت
لشهر واحد	-	١	١/٩	٥٧/٩	ثابت

الجدول (٢)

في قصة ابن الفقير، أي حوالي ٢٨ عاما (٣٣٦) شهراً، يبلغ عدد الصفحات المخصصة لسنة واحدة في معظم القصة، حوالي ٨/٥ صفحة، وعدد الصفحات المخصصة لشهر في معظم القصة، حوالي ٢/٥ صفحة لقد كان. بالنظر إلى أنّ صفحات المعيار لكل عام في القصة بأكملها هي ٦/٢١ صفحات وصفحات المعيار لشهر ١/٩ صفحة، فإن السرعة التقريبية للسرد هي حوالي ٨/٥ صفحات لكل صفحة لمدة سنة واحدة و ٢/٥ صفحة لمدة عام واحد اليوم ثابت، أبطأ.

النتيجة

يحتوي عنصر الزمن في القصتين على أهمية ووظيفة خاصة ويمكن رؤية مكوّن الديمومة في أربعة عناصر من السرد وهي: الحذف والتلخيص والوصف والمشهد وتفسير القصتين وتحليهما على ضوء هذا المكون بهذا الشكل:

١- الوصف في قصة "عزاداران بيل" لم يوظف كثيراً ولم يستخدمه المؤلف سوى بعض الحالات القليلة، ولكن في قصة "ابن الفقير" وهو بالضبط عكس قصة عزاداران بيل، حتى أنّ مولود فرعون من خلال توظيفه للوصف يبطئ وقت النص ويجعله ثابتاً في بعض الأحايين. إصرار مولود فرعون في وصف الأماكن والأشياء والأفراد، مع ذكر التفاصيل، تسبب في توقف مؤقت أو سرعة سلبية في زمن السرد، لأن يركز أفكاره على معاناة حياته وصفا كاملاً تقريباً.

٢- يتم توظيف المشهد في قصة عزاداران بيل بشكل كبير، فقد اِستحوذ على جزء كبير من القصة التي أدت إلى تثبيت زمن النص وله نداء خاص لمصاعب الناس في عصره وهو إبطاء فني للكشف عن الأبعاد النفسية والاِجتماعية للشخصيات، والقارئ لقد شجع على قراءة القصة، لكن في قصة ابن الفقير، يشاهد مشهد على ندرة، واستفاد مولود فرعون من عنصر الحوار نادراً.

٣- أُستُخدم مكونان من الحذف والتلخيص، وهما يلعبان دوراً أساسياً في تسريع سرعة زمن السرد، علــى أقل من قبل كلا المؤلفين في قصتي عزاداران بيل وابن الفقير. يمكن القول أنّ كلتي القصتين إما ســلبية أو ثابتة، لم يلاحظوا الســرعة الإيجابية للنص السردي، مما يدل على براعة الكاتبين في جذب القارئ وتشجيعه على قرأئة القصة وذكر التفاصيل.

المصادر والمراجع

احمدی، بابک. (١٣٧٥ش). ساختار وتاويل متن. جلد اول. چاپ٣. تهران: نشر مركز.

اسكولز، رابرت. (١٣٧٩ش). درآمدی بر ساختارگرايی درادبيات. ترجمة: فرزانه طاهری. چاپ ١. تهران: انتشارات آگاه.

انوشه، حسن. (١٣٨١ش). فرهنگنامه ادبی فارسی. گزيده اصطلاحات وموضوعات ومضامين ادب فارسی. جلد٢. تهران: وزرات ارشاد اسلامی.

بامية، عايدة. (لاتا). تطور الأدب القصصی الجزائری. الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية.

بعلی، حفناوی. (٢٠١٥م). تحولات الخطاب الروائی الجزائری. عمان: داراليازوری.

بوطيب، عبدالعالی. (لاتا). «إشكالية الزمن فی النص السردی». مجلة فصول. عدد خاص عن دراسة الرواية. صص ١٤٢-١٣٧

تــولان، مايكل. (١٣٨٣ش). درآمدی نقادانه- زبان شــناختی بر روايــت. مترجم: ابوالفضل حری. چاپ١. تهران: بنياد سينمايی فارابی.

جوادی، آسية. (١٣٨٨ش). الفبای آثار ساعدی. تهران: انشارات افراز.

الحــاج علی، هيثــم. (٢٠٠٨م). الزمن النوعی وإشــكاليات النوع الروايی. الطبعــة الأولی. بيروت: مؤســة الانتشار العربی.

حسن القصراوی، مها. (٢٠٠٤م). الزمن فی رواية العربية. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

خضر، سعاد محمد. (١٩٦٧م). الأدب الجزائری المعاصر. بيروت: المكتبة العصرية.

رجبی، زهرا. (١٣٨٨ش). «بررسی رابطه زمان و تعليق در روايت پادشاه وكنيزک». فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادبيات فارسی. شماره ١٢. صص ٩٨-٧٥

ريمون كنان، شلوميت. (١٣٨٧ش). «مؤلفه زمان در روايت». مترجم: ابوالفضل حری. فصلنامه هنر. شماره ٥٣. صص١- ١٩.

زكريا القاضی، عبدالمنعم. (٢٠٠٩م). البنية الســردية فی الرواية. الكويت: عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

زيتونی، لطيف. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. الطبعة الأولی. لبنان: دارالنهار للنشر.

ساعدی، غلامحسين. (١٣٤٩). عزاداران بيل. چاپ دوم. تهران: انتشارات نيل.

سيزا، قاسم. (١٩٨٥م). بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ. لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر.

سيدحسيني، رضا. (١٣٨١ش). مكتب هاى ادبى. جلد سوم. چاپ دوازدهم. تهران: مؤسسة انتشارات نگاه.

شيري، قهرمان. (١٣٩٤ش). مكتب‌هاى داستان نويسى در ايران، چاپ چهارم. تهران: نشر چشمه.

صلح جو، علي. (١٣٩٤ش). گفتمان و ترجمه. چاپ چهارم. تهران: نشر مركز.

عبدي، صلاح الدين ومريم مرادي. (١٣٩٠ش). «كاركرد راوى در شيوخ روايتگرى رمان پايدارى، مورد كاوى رمان رجال في الشمس اثر غسان كنفانى». نشريه ادبيات پايدراى. سال سوم. شماره ٥. صص ٢٩٥-٢٥٩

العيد، يمنى. (١٩٨٦م). الراوي- الموقع والشكل. الطبعة الأولى. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

فرعون، مولود. (٢٠١٤م). ابن الفقير. الطبعة الأولى. القاهره: المركز القومى للترجمة.

قاسمى بور، قدرت. (١٣٨٧م). «زمان متن و روايت فصلنامه نقد ادبى». سال١. شماره ٢. صص ١٢٢-١٤٣

لوته، ياكوب. (١٣٨٨ش). مقدمه اى بر روايت در ادبيات وسينما. مترجم: اميد نيك فرجام. چاپ ١. تهران: نشر مينوى خرد.

مارتين، والاس. (١٣٨٦ش). نظريه هاى روايت. مترجم: محمد شهبا. چاپ ٢. تهران: انتشارات هرمس.

مجابي، جواد. (١٣٨٦ش). شناخت نامه غلامحسين ساعدى. تهران: انتشارات قطره.

مرتاض، عبدالملك. (١٩٩٨م). «في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد». العدد ٢٤٠. الكويت: عالم المعرفة.

مكاريك، ايرنا ريما. (١٣٨٥ش). دانشنامه نظريه ادبى معاصر. مترجم: محمد نبوى و مهران مهاجر. چاپ٢. تهران: نشر آگه.

مندني بور، شهريار. (١٣٨٣ش). كتاب ارواح شهرزاد (تازه ها، شگردها وفرم هاى داستان هاى نو). چاپ اول. تهران: ققنوس.

ميشل، آدام و ژان، رواز فرانسواز. (١٣٨٣ش). تحليل انواع داستان. مترجم: آذين حسين زاده. چاپ ٢. تهران: نشر قطره.

يوسف، آمنة. (٢٠٠٢م). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المراجع الأجنبية

Genette, Gérard. (1980). "Narrative Discourse". Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New york: Cornell University.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش /كانون الأول ٢٠١٩م

صص ٨٣ ـ ٦٣

أساليب "عُبيدٍ الزاكاني" الساخرة وفق "نظرية تفريغ الكبت" الفرُويْدية

صادق كريم يحيى*

الملخص

قد تمّ في هذا البحث تصنيف كلّ أساليب عبيد الساخرة، فاتّضح أنّ جلّها يستقيم في مجموعتين لا غير من أدبياته الساخرة: الأولى، أدبيات ساخرة تنطوي على مضامين كاشفة للمستور، سياسية خارقة للناموس أو اجتماعية طوباوية؛ وهي كلها محظورة، مسكوت عنها في أغلب الأحايين، لا بل محرّمة في أحايين أخرى، ولا يمكن المساس بها أو الدنو منها بالمرّة؛ والثانية، مزاحات أو ملاطفات أو فلنقل هزليات أو بالأحرى فكاهات ترتبط بعاهات جسدية ونقائص جسمية. والأولى، تنحصر –كما مرّ– في موضوعات لا يمكن البوح بها أو حتى التلميح إليها. وهي إمّا أن تكون محظورات جنسيّة، وإمّا محرّمات دينية، أو محاذير قانونية أو عُرفية، أو خطوط حمراء سياسية. والثانية، فهي تمثّل موضوعات تتناول عاهات بشرية، ونقائص آدمية، ترتبط بنقص ظاهري مادّي، أو نقص نفسي أخلاقي سلوكي، أو نقص عقلي؛ وهي فكاهات تتطرق إلى نواقص جسدية وعاهات جسميّة، تنطوي في مجاميع من فكاهات ثقافيّة وأخلاقيّة، وتنطوي فيها أحياناً فكاهات تتعلق بغباوات إنسانية وجهالات بشرية وعنجهيات آدمية. وفي هذه الدراسة، ينهض السعي للبحث عن الدواعي النفسية وحوافزها المحرّكة التي تمكّن هذه الأدبيات من دغدغة المشاعر أو الإضحاك، ضحكاً دفيناً أليماً كان أو سافراً عذباً؛ وذلك بتسليط الضوء على مختلف مواضيع عُبيد الفكهة: وتنتمي الموضوعات الأولى من فكاهات عبيد إلى المجموعة الأولى من تصنيف فرُويْد في نظريته الكبتية ورؤيتها التفريغية والتحريرية؛ أي الفكاهات التي تسبب الإضحاك عن طريق التنفيس عن المشاعر المكبوتة وتفريغها. وترتبط الموضوعات الثانية منها بمجموعة فرويد الثانية من تصنيفه في تلك النظرية؛ أي التقليد البحت وغير المتقن والمحترف للحركات والقوانين الطبيعيّة والأعراف الاجتماعية، مما يكون مدعاة للإضحاك، وذلك بسبب تحريره لطاقات فكرية أو ذهنية مكنونة، وتحفيزه لإطلاقها وإخراجها للعلن. أمّا المجموعة الثالثة من تصنيف فرويد، فهي لا تتعلق بموضوع بعينه، بل تتعلق بإحدى التقنيّات، ألا وهي تقنية المباغتة التي قد أفاد منها عُبيد في صياغة فكاهاته وسخرياته؛ إذ أنّ أية فكاهة، في أي موضوع كانت، إذا ما وظفت فيها تقنية المباغتة، فهي تثير الضحك، لكونها تدفع بالفكر أو الذهن ليكون على مشارف مفارقة تنفيس عن شعورين مختلفين في آن واحد.

الكلمات الدليلية: عُبَيد، فرُويْد، فكاهات محظورة، فكاهات النقائص، تقنية المباغتة، نظرية الكبت.

*. أستاذ مشارك في مركز البحوث بجامعة سوران، كوردستان، العراق

SadeghKarim65@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٧/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/١١/٢٠ش

المقدّمة

هناک نظريّات مختلفة حول دواعي کون شيء ما مدعاة للضحک، وعن أسبابه التی تجعل شـيء ما مُضحِکاً للآخرين، وعن حوافزه التی تجعله قادراً علي الإضحاک. وإذا ما شـئنا الإجابة على هذا التساؤل، وهو: لماذا يثير الأدب الساخر أو بالأحري، لماذا تثير الفکاهاتُ الضحکَ؟ والرد علي هذا الاستفسار، وهو: ما هی الموضوعات التی يوظّفها الأدب الساخر لتکون أکثر إثارة للضحک؟ وعليهما، فإنّ علينا، ومنذ البدء، أن نعرّف مفهوم الضحک، لنعی ماهيته وأسبابه ودواعيه؟

وسنعرّفه فيما يلی لغوياً معجمياً، ثمّ نعالجه فيما بعد اصطلاحياً مفهومياً:

فقد ورد فی الموسـوعة اللغوية لِدِهْخُدا تعريفٌ للضحک، جاء فيه: أنّه تلک الحالة التی تعتری الإنسـان، فتطرء البشاشـة علي ملامحه أو الفرحة علي محياه، جرّاءَ غبطة أو مرح وفرح أو سـرور وحبور يعتريـه، وتتحرّک من خلالهما الشـفتان والفم. وهی حالة تقترن فی الغالب بصوت خاص يواکب الابتسـامة أو الضحکة، فيعلو فی الثانية وينخفض أو ينعـدم فی الأولى (ظ: دهخدا، ١٩٦٥، مدخل: خَنْدَه [بهاءٍ غير ملفوظة]، بتصرّف). کما ورد تعريفه فی لسـان العرب،: «هو انْبِسـاطُ الوَجْهِ و بُدُوُّ الأَسـنانِ من السرُورِ، والتَّبَسُّمُ مبادِئُ الضَّحِکِ.» (ابن منظور، ٢٠٠٤، مادة: ضحک)

ونجد فی کتاب تاريخ طنز وشوخ طبعی [=تاريخ الفکاهة والطبع المزاحی (السخرية والتّفَکُّه وخِفة الظّل والدّم)] بحثاً مفصّلاً نسـبياً حول ماهية الضحک، وسـنذکر منه ما يفی بتبيان مفهومه ودواعی حدوثه، وهو أنّه: لا نعرف على وجه الدقة ماهية الضحک. وقد ذهب أرسـطو إلى أنّ "الضحک هو نتيجة التعجّب"، ولکن هذا التعريف نفسه يزيد من إبهام الموضوع وغموضه؛ إذ يمکن أن يتمّ التسـاؤل عن أنّه: لماذا يضحک الإنسـان جرّاء حالة التعجّب، ولکنّه لا يبکی بسـببها؟ وقـد وردت نظريّات عديدة حول ماهيّة الشـيء المضحِک، إلّا أنّ أياً منها لم يلق الأجماع أو القبول العام له، وإن کان لکلّ منها دوره فی إماطة اللثام عن جزء من حقيقته. وعلى سـبيل المثال، فقد قال أرسطو أيضاً: "إنّ من مدعاة الضحک هو الخطأ غير الجسـيم الذی لا يبرح بالفرد، أو النقص الذی لا يأتی علي الفرد ولا يحطّمه". وقد ذهب هوبز إلى: "أنّ الضحک يتمخّض عن الشعور

والإحســـاس المفاجيء بالتفوّق". وقد قال كَانْــت: " إنّ من مدعاة الضحک، هی تلک الحالة من الإحســـاس المفاجئ بالوقوع تحت وطأة ما، فينقبــض معها الصدر، ويضيق بها، فتتحوّل فجأةً إلى انفعال وهيجان". كما قال شـــوبنهاور: "إنّ كلّ تعبير ينطوی علي تناقض، ويفتقد الانسجام، فهو مثير للضحک ودافع إليه". وعليه، يمكن القول استناداً إلى ما ورد آنفاً: إنّ العناصر الرئيسة لإثارة الضحک تتمثل فی الإدراک المفاجيء للتناقض القائم بين حالة الأشياء علي ما هی عليه وبين ما ينبغی أن تكون عليه أو كما نتوقّع أو نفكّــر أنّها يجب أن تكون عليه. (نقلاً عــن: حلبی، ١٩٩٨: ٥٨-٥٧، بتصرف وتلخيص)

ولِهنری برِجســـون رسالة فی الضّحک بنفس المسمي؛ وفيها يذهب إلى أنّ الضّحک هو صفة بشـــريّة تماماً، وأنّه نتيجة حدث اجتماعی وحصيلة له. كما يری أيضاً أنّ الهزل هو سلوک بشری محض. وهكذا يقول: إن كان هناک فی الطبيعة أو فی سلوک الحيوان شـــیء يدفعنا إلى الضحک، فسببه مشابهته لســـلوک الإنسان. وأنّ الإنسان، بدوره، هو حيوان يَضحَک؛ وفی نفس الوقت، هو أيضاً حيوان يُضحِک. وكذلک يقول: إنّ حيواناً مثل القِرد، إن كانت لديه القدرة على الإضحاک، فالسببُ هو الشبهُ الذی يجعل سلوكه قريباً من ســـلوک الإنســـان. ويري أيضاً أنّ ضحكنا هو دوماً ضحـــک جماعی.... وأنّ للضحک رابطة خفية فی خلفيته الذهنية المشتركة وفی تفاهمه ومشاركته مع الضاحكين الآخرين الحقيقيين أو الخياليين. وأنّه يجب أن يستجيب الضحک لبعض متطلبات الحياة ومقتضياتهـــا المشـــتركة. وهكذا يجب أن يكـــون للضّحک معنی اجتماعی (برجســـون، ٢٠٠٠: ٢٤-٢٢)؛ ولـــذا، يكتســـب الضحک علاقة وثيقة للغاية مـــع الثقافة علي وجه الخصوص. كما يری برِجســـون أنّ أصل فلســـفة الضحک وأسّها يكمن فی عدم المرونة والجموح وعدم الانصياع. (المصدر نفسه: ٢٤)

وعليه، فالاســـتنتاج الذی يمكن أن يستنبط من نظريته، هو أنّ عدمية المرونة تكون: إمّا، أمام قوانين الطبيعة والجبلّة والخلقة، من مثل: القبح الشـــكلی الملموس أو النقص المادّی (الفيزيائی) المحســـوس، والذی يتـــمّ تقليده بحركات تمثيليـــة وتصرفات تقليديّة ســـاخرة؛ وإمّا، إزاء القوانين الاجتماعيّة أو الأعراف الثقافيّة، حيث يضحي التندّر بها أو الضّحک عليها نوعاً من الانتقاد أو التهكّم أو النقد الاجتماعی أو النقد الثقافی؛ وإمّا

أخـيراً، إزاء الماهية الذاتية للطبيعة والجِبِلَّة الآدمية أو البعد الذاتي للمجتمع، فتنعكس في شكل نقد فلسفي ذاتي ساخر ونفسي ذاهل في نفس الآن.

أسئلة البحث

وسنسعى في هذا البحث، أولاً: إلى دراسة وتحليل فكاهات عُبيد، والتعريف بأنواع موضوعاته الفكهة والهزلية، وثانياً: إلى تسليط الضوء على السبب النفسي للإضحاك وفق نظرية التنفيس أو التفريغ الفرويدية؛ وكلاهما يشكلان إشكالية البحث التي تدفع إلى هذين السؤالين اللذين لا بُدّ من طرحهما لإماطة اللثام عنها، وهما:

١. ماهي المجموعات الموضوعية التي يمكن أن تنقسم إليها فكاهات عُبيد وفق رؤيتها الموضوعية؟

٢. كيف يمكن تبيّين ماهيّة الإضحاك في فكاهات عُبيد على ضوء نظرية التنفيس لدى فرويد؟

منهج البحث

والمنهج الذي اعتمد في هذا البحث، هو منهج توصيفي – تحليلي، وهدفه المراد منه، هو تحديد أنواع موضوعات فكاهات عُبيد، ومعرفة الأسباب النفسية التي تمكّنها من الإضحاك.

وبنظرة كلية عامة إلى المجموعات النظريّة الخاصة بالضحك والإضحاك، قد لوحظ انضواؤها علي أربع مجموعات، هي:

الأولى: نظرية سوء سمعة الضّحک

وفيها، قد تعامل أفلاطون الذي يُعدّ أكثر النقّاد تأثيراً، مع هذه الظاهرة باعتبارها إثارة تسلب الإنسانَ حلمه العقلاني، وتفقده تحكّمه في نفسه. كما وعظ أبيكتوس الإنسانَ، وحذّره من مغبة الضحک بصوت تُصم معه الآذان، وألّا يتمادي فيه، وألّا يكون منفلتاً بشكل لا يمكنه معه كبحه. وقد تعزّز وتزايد الإنكارُ الفلسفي للضحک في منتصف القرن السابع عشر للميلاد، ذاک الإنكار الذي أكّد وأصرّ عليه كلّ من: تامس

هوبز، ورينيه ديكارت. (ماريال، ٢٠١٤م: ١٧-١٤)

الثانية: نظريّة التكبّر والاستعلاء على الآخَر (النرجسية والبُرج عاجية)

وفيها، يكون التفسير البسيط لها، هو أنّ مصدر الضحک لدي الشخص، ما هو فى الحقيقة إلّا شعور ذاک الشخص وإحساسه بالتفوق على الآخرين، وهو بالأحري يعدُّ تبياناً لماضيه، وتفسيراً لما جري فيه. ومن المدافعين المعاصرين عن هذه النظرية، هو: روجر إسكروتن الذى يَعدّ المزاحَ التدميرَ المقترن بالاهتمام الشخصى أو بالشيء المتعلّق بشخص ما. وهو يؤكد علي أنّ الناس إن أرادوا أن لا يكونوا عرضة للضحک ومدعاة له، فإنّ سببه، ودون شک، هو أنّ الضحک، فى حقيقته، يهبط بموضوعه ويتنزّل به فى نظر مَن يبادر للضحک عليه. (المصدر نفسه: ٢٣)

الثالثة: نظرية التنفيس (التفريغ أو الإطلاق والتحرير)

وفيها، يلاحظ أنّ نظرية التنفيس هى تفسير هيدروليکى؛ يعمل الضحک، على أساسه، فى الجهاز العصبى عملَ صمّام الأمان فى مِرجَل البخار. وقد تم إيضاح هذه النظريّة بشكل إجمالى فى مقالة اللورد شافتسبرى تحت عنوان: "بحث فى حريّة الطبع المرح والمزاح" عام ١٧٠٩م. وقد اكتسبت فيما بعد شكلاً علمياً أكثر، وذلک استناداً إلى هذا التصوّر الذى يشير إلى أنّ ما يقوم به الضحک هو اطلاق الطاقة العصبية المكبوتة. (المصدر نفسه: ٢٨) وهنا نؤكد علي أنّ فرويد هو مِن أكبر المنظّرين لنظريّة التنفيس هذه أو بالأحري نظرية الإطلاق والتفريغ هذه.

الرابعة: نظرية التناقض (اللّاانسجامية)

وفيها، تذهب نظرية التناقض هذه إلى أنّ مدعاة الضحک هو إدراک الضاحک لشيء متناقض تناقضاً ينقض أنماطنا الفكريّة، ولا ينسجم وتوقّعاتنا المنتظرَة. وقد تبنّى هذا الاتجاه، كلٌّ مِن: جيمس بيتى، وعمانوئيل كانت، وآرثور شوبنهاور، وسورن كيير كغور، والكثير من الفلاسفة وعلماء النفس المتأخّرين. (المصدر نفسه: ٣٧)

خلفية البحث

وفيما يتعلّق بفكاهات عبيد ومجاميعه الأدبية، يمكننا الإشارة إلى ما يلى من بحوث

ودراسات، ومنها: تاريخ طنز وشوخ طبعي [تاريخ الفكاهة والطبع المزاحی] لعلی أصغر حلبی، وقد طبعته دار نشر البهبهانی. وكذلک: تصحيح وتوضيح آثار عبيد زاكانی [تحقيق و تبيين آثار عبيد الزاكانی] للمؤلف السابق نفسه؛ وهكذا مقدماته التی كتبها لكلّ من مجاميعها، ومن جملتها: شرح وتوضيح رسالة دلگشا [شرح وتوضيح رسالة دلكشا]، والتعريفات، وصد بند [مئة موعظة]، ونوادر الأمثال، وقد نشرت فی دار نشر أساطير. وأيضاً تحقيق وتبيين أخلاق الأشراف للزاكانی، تحقيق المؤلِّف والمحقق السابق نفسه. وهكذا: زاكانی نامه [رسالة الزاكانی]، للمؤلف السابق نفسه، وقد نشرت فی دار نشر زوّار. وأيضاً عبيد الزاكانی للمؤلف نفسه، دار نشر طرح نو. وكلّيات عبيد الزاكانی، تحقيق برويز أتابكی، وقد نشرت فی دار نشر طهران مصوّر. وكلّيات عبيد الزاكانی، تحقيق عباس إقبال آشتيانی، وقد نشرتها دار نشر شهرزاد. وسنجش طنز عبيد زاكانی با راغب اصفهانی، ويافتن آبشخورهاي طنز عبيد وتحليل تطبيقي آنها [الموازنة بين فكاهة عبيد الزاكانی والراغب الأصفهانی، واكتناه مناهل فكاهة عبيد ومصادرها، والدراسة المقارنة بينهماهما]، أطروحة دكتوراه غير مطبوعة لرودابه شاه حسينی، جامعة العلّامة الطباطبائی، كانون الثانی ٢٠٠٩م.

النظرية الفرويدية

وقبل الإجابة علی سؤالی البحث المطروحين آنفاً، آثرنا إلقاء الضوء أولاً علی نظرية التنفيس أو التفريغ الفرويدية التی تفيد باختصار: أن المزاج يخلق اللذة أو السرور، وذلک بالقبول العابر لحظّ النفس الحاصل من أمنية خفية أو محظورة؛ ويخفف بدوره فی نفس الوقت من الرعب الذی يُظهره فی العادة إنجازُ أمنية ما، مما يكون مدعاة لإفراغ التشنّج أو التوتر الداخلی من خلال التخفيف من دافع محظور، وذلک بجعله مبتذلاً أو عامياً باعتباره: "نكتة" أو "رسوماً متحرّكة". والتفريغ المفاجیء، يتمخض عادة عن توتر عجيب من جانب، ومحبّب فی نفس الوقت من جانب آخر؛ فی حين أن الجذر غير الواعی لتوتر الفرد، يغيّر ظاهره بشكل ما فی "النكتة" التی هی ليست محزِنة فی العادة. (ايسنيک وزملاؤه، ١٩٧٢م: ٢/٥٨٠)

ويقـوم فرويد بتحليل ثـلاث حالات من الضحک والمـزاح (der witz). وفى كلّ الحالات الثلاث، يقوم الضحک بتفريغ الطاقة العصبيّة، تلک الطاقة العصبية التى تجمّعت لفعل نفسـى، ولكنها تصبح زائدة عندما يُترَک ذلک العمل أو الفعل. وفى النوع الأوّل: (der witz)، فإنّ تلک الطاقة الزائدة هى مبدئياً الطاقة المسـتخدمة لكبت الأحاسيس والمشـاعر. وفى النوع الثانى، تكون الطاقة المسـتخدمة للتفكير. وفـى النوع الثالث، تكون طاقة الإحساس بالإثارات. ويذكر فرويد أنّ فى النوع الأول من الطاقة النفسيّة المحرَّرة، طاقةً كانت لتكبت الإثاراتِ التى يعبَّر عنها الشخص على شكل ضحک إن لم تكن قد فُرِّغت.

وحسـب نظرية فرويد، فـإنّ الإثارات التـى تُكبَت أكثر من غيرهـا، هى: الرغبة الجنسية والشعور بالعداء. وبناء على ذلک، فإنّ معظم النُّكَت والأقوال تدل على ظرافة الطبـع حول الرغبة الجنسـيّة أو العـداء أو كليهما. ونحن نجتاز رقابتنـا الداخليّة عند النكتة الجنســية أو سماعها ونجسّد (اللوبيدو) أو غريزتنا الجنسيّة. وعلى هذه الشاكلة نجسّـد العداء الذى نكبته عادةً، فى حكاية النكتة أو سماعها والتى نسـتحقر فيها الفرد أو الجماعة التى لا نكنّ الحبّ لها. وفى كلتا الحالتين، تتم إضافة الطاقة النفسـية التى تستخدم بشكل طبيعى للكبت، ويتم التنفيس عنها فى الضحک. (ماريال، ٢٠١٤م: ٣١)

وعلى هذا الأسـاس يمكن القول إن النُّكَت والهزل الجنسى فى آثار عبيد من النوع الأول الذى يفرّغ فى الحقيقة الطاقة المكبوتة للرغبة الجنسية بالشكل المطلوب. كما أن الفكاهـات النقدية والانتقادات اللاذعة فى كل المواضيع تنضوى فى هذا النوع الأول لأنها تحرّر الرغبة المكبوتة أو الغضب نفسـه. وفيما يتعلّق بذلک القسم الذى تتحرّر فيه الرغبة الجنسيّة والعداء بشـكل متزامن، تمكن الإشارة إلى الفكاهات والنّكت النقديّة – الجنسـيّة. وهى الفكاهات والانتقادات اللاذعة التـى تخلط الملاحظة النقدية بقضيّة جنسـيّة ما بهدف نقد وضع ما أو أشـخاص معيّنين كأن يتحدّث عن التسيّب و التهتّک الجنسى لأشخاص ما بلغة الفكاهة والتهكّم علماً أن هؤلاء الأشخاص يمثّلون الأخلاق فى المجتمع.

إن حالة (der witz) الثانية للضحک تتضمّن من وجهة نظر فرويد صورة مشـابهة

مــن تفريغ الطاقة تتجمع فيها الطاقة ولكننا نكتشــف أنها غــير ضروريّة. وهذه الطاقة هنا، طاقة تكرَّس عادة للتفكير. ومن أمثلتها الضحک بســبب السلوکيات العفويّة وغير المتقنة للمهرّج. ويــرى فرويد أن إعادة عرضنا الذهنی لحرکات المهرّج العفويّة، بحاجة إلی طاقة أکثر من الطاقة التی نســتهلکها لإعادة اســتعراض حرکاتنا الهادئة والسلسة نحن أنفســنا فی القيام بنفس ذلک العمل. وضحکنا علی المهرّج هو تفريغ تلک الطاقة الزائدة. (نفس المصدر: ٣٢)

ويمکننــا أن نضع نکات عبيد البســيطة و مطايباته (ملاطفاته) ضمن هذه المجموعة. والســلوکيّات التی تظهــر فی آثاره من أعداء أبطاله (الأشــخاص الجهلة، والقبيحين، والعديمی الأخلاق وغيرهم) تعتبر فی الحقيقة تقليداً أحمق للقوانين الطبيعيّة والاجتماعية وهی تشــبه الحرکات العفويّة لذلک المهرّج نفســه الذی يقلّد الحرکات الطبيعية الهادئة والسلسة وحينما تکرَّس الطاقة للتفکير فی العثور علی وجوه الشبه أو الاختلاف بينها، يحدث الضحک.

ويحلّــل فرويــد حالة (der witz) الثالثــة للضحک بأن النــوع الثالث لايحدث إلّا عندما يکون هناک وضع يقتضی منّا أن نُثار حســب العادات السائدة کی نحرّر شعورنا بالاضطراب. فی حين أن هناک فی تلک الأثناء دوافع تؤثّر فينا وتقمع ذلک الشــعور فی مسار تکوّنه... وتحدث لذّة المزاح علی حساب تفريغ الشعور الذی لا يحدث. وتنجم هذه اللذة من نوع من الاقتصاد فی استهلاک الشعور. ومثال فرويد هو قصة لـ (مارک توين) ينفجر فيها الديناميت فجأة وقبل الأوان عندما کان أخوه منشــغلاً بشق الطريق و يقذف به إلی السماء. وحينما سقط الرجل أرضاً کان المسکين بعيداً عن موقع عمله، ففقد نصف أجره اليومی بســبب غيابه عن موقع العمل. وتوضيح فرويد لضحکنا بسبب هذه القصة هو أننا نطلق الطاقة النفســية التی کنا جمعناها للشــعور بالأسف علی شقيق توين – الطاقة التی تصبح زائدة عندما نسمع القسم العجيب الأخير – وعلی أثر هذا الفهم، يصبح اســتهلاک الطاقة للشعور بالأسف الذی کان قد أُعِدّ من قبل، عبثياً فنقوم بتفريغــه عن طريق الضحــک. (نفس المصدر: ٣٣) ومع أخذ هــذه المجموعات الثلاث بعين الاعتبار يمکن القول فی النهاية إن الطاقة التی تســتهلک فی الضحک، هی طاقة

الإحســاس بالإثارات، وطاقة كبتهــا أو طاقة التفكير المكدَّس الــذى هو بحاجة إلى التفريغ. (نفس المصدر: ٣٤)

والنوع الثالث الذى يتحدّث عنه فرويد فى مجال فكاهات عبيد، لايرتبط بالموضوع بل بإحدى تقنيّات صياغة الفكاهة. أى تقنية المباغتة. و تتبّع الذهن لشىء ماهو عامل الضحک. ثم يواجه فجأة شــيئاً آخر فيقف بالتالى بين شعورين مختلفين، فيترک الشعور الأول ويختار الشــعور الثانى، وفى الحقيقة فإن استخدمت تقنيّة المباغتة فإنها تنضوى فى المجموعة الثالثة من الضحک فى فكاهات عبيد أيّاً كان موضوعها. وقد تنضوى من الناحية الموضوعيّة فى المجموعتين السابقتين.

فكاهات عبيد المتعلّقة بتفريغ الشعور المكبوت

الضحــک – مهما كان – ســببُه حدوث حــالات طبيعيّة فى الإنســان وعلى هذا الأســاس فإن لها أنواعاً تمكن الإشــارة إلى أهمها أى الضحک بسبب الفرح، الضحک بســبب الخجل والحياء، الضحک بســبب الغضب والحزن وما إلــى ذلک. وفى الحقيقة فإن الفكاهات والمُضحكات تقسَّــم على هذه الشاكلة أيضاً. أى قصة أو شعر أو موقف يخلــق الضحک لأنه يُحدِث إحــدى هذه الحالات أو يصوّر محيطاً ما يدل على مثل هذه الحالات. وفكاهات عبيد على هذه الشاكلة أيضاً. ولكن ما هى الموضوعات التى تخلق مثل هذه الحالات لدى قارىء آثار عبيد والتى تؤدّى فى النهاية إلى ردة الفعل المتمثلة فى الضحک؟

واستناداً إلى ما طرح من نظرية فرويد، تمكن الإجابة بكلمة واحدة وهى المحظورات. فأبــرز تَبِعــات فكاهات عبيد تتعلــق بالموضوعات الممنوعة و تنضــوى فى المجموعة الأولى من نظرية فرويد. ومعظم فكاهات عبيد هى من نوع ردود الفعل على الممنوعات والمحظورات. وهذه الممنوعات إما إنها مفروضة من الخارج والمجتمع على الإنســان أو مــن داخلة وعقله غير الواعى. وقــد يعلم المخاطَب ببعض من هذه المحظورات ويعيه و يضحک على البعض الآخر من دون مقدّمة وتفكير و بشــكل لا إرادى. وتلک الطاقة المكبوتة التــى يتحدث عنها فرويد تظهر على أثر ممنوعيــة الموضوع. وعلى هذا يمكن

الاستنباط على أساس نظريّة فرويد أن غالبية فكاهات عبيد هى نوع من ردود الفعل إزاء المحظورات. ولكن نوع ردة الفعل على هذه المحظورات مختلف. أى يتم منع العوامل التى تؤدّى إلى تحوّل موضوع ما إلى موضوع مضحِك حيث يتسبب فى إحداث الضحک من باب الفرح والتعجب والخوف والغضب وحالات الإنسان الأخرى. ومن أهم عوامل الضحک ودوافعه هذه بعضُ القضايا مثل:

المحظورات الجنسيّة

الفكاهة هى ردّة فعل إزاء المحظورات، وإذا استحظرنا نظرية فرويد فيما يتعلّق بكبت الشعور باللذة الممنوعة، ندرک أن التقرّب من المحظورات يقترن بردّة فعل من الضحک مصدره الخوف أو السرور وراحة البال. و تتعلّق أكبر فكاهات عبيد الممنوعة بالمحظورات وخاصة المحظورات الجنسية التى تخلق الفكاهات الجنسيّة. وسنلقى نظرة أخرى على تعريف فرويد للضحک. وبعبارة واحدة فإن حصيلة تعريف فرويد هى كسر حاجز محظورات اللذّة، ففرويد يرى أن البشر ينفرون ويتهرّبون إلى حد كبير من القضايا التى يميلون إليها كثيراً. والفكاهة تزيل هذا التناقض إلى حدّ ما فيحدث الضحک وانبساط الخاطر فى النهاية على أثر فکّ هذه العقدة.

وللمحظورات أنواع أهمها: المحظورات الجنسية، والمحظورات العقيديّة، والمحظورات الثقافية والأخلاقيّة وأخيراً المحظورات القانونية والسياسية. وبالطبع يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار أن فصل هذه المحظورات عن بعضها البعض بشكل كامل غير ممكن. فربّما حدث حظر قانونى بسبب حظر عقيدى. وتعتبر الفكاهات الجنسية من أهم ردود الفعل إزاء المحظورات الغريزيّة. فالموضوعات الغريزية هى موضوعات ممنوعة لأنها ذات علاقة بالمحرّمات فى لاوعى الإنسان والفكاهة كما مرّ نوعٌ من الرؤية وردود الفعل إزاء المواضيع الممنوعة. والفكاهات حول الجنس والأعضاء الجنسيّة، والعلاقات بين المرأة والرجل وغير ذلک هى بالضبط ردود فعل غير إرادية فى مقابل هذه الممنوعات.

فكاهات عبيد الجنسية

تمثل الفكاهات الجنسـية واحدة من أبرز الفكاهات ذات التأثير الأكبر فى مؤلّفات عبيد ومـن أهم موضوعاتها، العلاقات بين النسـاء والرجال بنظـرة فكاهيّة وتهكمية بطبيعـة الحال. وهذا النوع من فكاهات عبيد والذى يعتبر من أهم مواضيع الفكاهات المحظورة، ينضوى فى المجموعة الأولى من تقسيم فرويد وسبب حدوث الضحک ناجم عـن هذا الحظر لطـرح هذه المجموعة مـن فكاهات عبيد، ونحن مضطـرون إلى عدم التطرق إليها والتهرّب منها و حسـبنا هنا أن نحيل القرّاء إلى نموذج مختصر هو: (عبيد، ٢٠٠٤: ١٧٨ و ١٢٣ و ١٤٣).

وقـد تكون مـن الحالات المتعلّقة بالعلاقات بين النسـاء والرجـال من الفكاهات الجنسـية والفكاهات النقدية فى ذات الوقت، ومهما كانت المجموعة التى تنتمى إليها، فإنهـا تنضوى ضمن النوع الأول من نظرية فرويد لأنها تحرّر وتطلق الشـعور بالغضب والعداء، ومنها الفكاهات المتعلّقة بالزواج والزوجة والزوج.

والأعمال الأدبية حافلة بقصص الحب الملتهبة والتغزّل بالحبيبة و الشغف بها وعشقها ولكننا لا نجد شـيئاً فيما يتعلّق بالإشادة بالشريک (الزوج أو الزوجة) وعشقه إلا فيما ندر. وتنتهى القصص دوماً بتحقيق العاشق والمعشوق لأمنيتهما فى الوصال. ولكن ليس هناک من أحد يخبرنا عن الأحداث بعد الزواج. وقد كتب بايولو كويليو قائلاً:

«فـى اللحظة الأخيرة وعندما تدخل المرأة الطائرة، يصل الرجل فجأة وقد سـيطر اليـأس عليه ويعيدها إلى عالم الحبّ و تحت الأنظـار الفرحة للمضيفين و قائد الطائرة وقبل كتابة كلمة (النهاية) على شاشـة السـينما. ويكتشـف المتفرّجون مباشـرةً أنهما سيعيشان فرحين وسوية إلى الأبد. و لكن الفيلم لا يخبرنا أبداً ماذا سيحدث بعد ذلک: الزواج، الطبخ، الأولاد، العلاقات العاطفيّة تكون قلقة أكثر من أى وقت مضى، اكتشاف أولى علامات الجفاء، التوافق، اكتشاف العلامة الثانية، اتخاذ القرار، التهديد بالانفصال، عدم الاهتمام بسبب الشعور بالأمن، ظهور العلامة الثالثة، الصمت، التظاهر بعدم العلم، الأوضـاع خطيرة للغاية فى هذه المرّة فقد يقول كلّ منهما للآخر : لا أريدک. كلّا، هذه الأشـياء لايدور الحديث عنها فى الأفلام، بل تُكتَب على شاشة السينما كلمة (النهاية) قبل بداية الحياة فى العالم الحقيقى.» (كوييليو، ٢٠٠٦م: ٩٨)

إن المرأة هی بمنزلة الوجود بالنسبة إلى الرجل و عندما يتزوّج الرجل من المرأة فإنه يكون بذلک قد استولى على الوجود. والمرأة لها دوماً جانبان للرجل؛ الجانب الحيوی والمتحـرّک الذی يدفع الرجـل إلى الإثارة مع القلق والترقّب و هذه بالضبط هی بداية تحرّک الرجل نحو الزواج من المرأة وكأنه يضع قدمه على أرض مجهولة وغير مكتشـفة. ودخول أرض مجهولة هو دوماً غامض ومخيف و محفوف بالمخاطر وجذّاب ومشـوق فی نفس الوقت. ولكن عندما تكون هذه الأرض معروفة تماماً ومسيطراً عليها فإنها ما مِن شـیء آخر سوى أرض معروفة. الأرض التی يجب على الرجل أن يسعى ويبذل جهده من أجل الحفاظ عليها. وهذا يعنی التوقّف. أی العمل والنشاط المتواصل واليومی. أی بـذر البذور وانتظار الفصول والأيام المتكرّرة. وهذه الوقفة هی فخ من المرأة تأسـر به الرجل.

والجانـب الحيوی والمتحـرّک هو نفس الجانب المثير والغرامـی للمرأة. أی جانب إضمار العشق لها و جانب التوقّف هو جانب كونها شريكاً. والشريک قد يكون بشكل لاإرادی بالنسبة إلى الرجل وللأسباب المذكورة، انعكاساً للحياة اليوميّة والعادة والعمل الرتيب. والعادة تتناقض فی ذاتها مع الإثارة والغموض والأسـرار (الحيويّة والجانب الغرامـی) وفی مثل هذه الحـالات تأتی المرأة -باعتبارها شـريكاً- بالتعب والروتين إلـى ذهن الرجل. ويبلغ الأمر حداً بحيث يواجه الرجل فی ذاته كائناً أوقع به فی فخه بالخـداع على حد زعمه و ورّطه فی العمل والحياة اليومية الرتيبة. ولذلک فإن الرجل فی ذاته يشـعر بالنفور من المرأة فی ذات الوقت الذی يريدها فيه بشـدّة ؛ النفور من الشـخص الذی أسـره بمثل هذا الخداع. وهو يعبّر عن هذا النفور بالجفاء والفتور إزاء الشـريک والزواج من أشياء أخرى مثل العمل وقراءة الصحف وغير ذلک. فيما تتخذ المرأة فی المقابل موقف عدم الانسجام والشكوى والعتاب و لكنها تستلم هی أيضاً فی النهايـة لتقضی حياتها بجفاء فی المقابل والتزوّج من حبّ الأولاد والتعلّق بهم. (شـاه حسينی، ٢٠٠٩م: ٢٠٢)

وهذ الجفاء المتبادل قد يعبّر عن نفسه بين الحين والآخر من خلال المزاح والمواقف الهزليّـة أی حينما يجد اللاوعـی مجالاً للظهور. فكاهات حـول الاختلاف بين الزوجة

والــزوج، نكات حول تورّط الرجل بمصيبة الزواج، مواقف هزليّة تحدث عند مراســيم الزفاف مع العريس حول توديعه للسعادة والراحة و مواساته من قبل الرجال المتزوّجين ونصيحة العريس للشــباب العزّاب بعدم ارتكاب مثل هــذا الخطأ مثله، كلّ ذلک يدل على هذا الرعب والمشكلة.

ونحــن نرى فى أحــد الأفلام الكوميديّة، أن البطل الأمريكى للقصة منشــغل فى مشــاهدة عرض لخيال المآتة باللغة الفرنســيّة وكان موضوعه يدور حول رجل وامرأة يتبــادلان الضرب بالعصى. فيطلب من صديقــه أن يترجم له القصة فيقول صديقه إنهما زوج وزوجتــه. فيقول الرجــل الأمريكى: «لقد فهمت ذلک بنفســى. أخبرنى عن بقيّة القصة!»

كيف هى العلاقات بين الرجل والمرأة فى آثار عبيد؟

المرأة والرجل يبدوان فى آثار عبيد متعطّشان لدم بعضهما البعض؛ والزواج مذموم وأمر غير حميد ؛ ولا نلاحظ أى تعامل عاطفى ؛ وقد قامت العلاقات على أساس العَقد والواجبات ؛ ولا يوجد أحد ســعيد. والضحک الذى يصدر من المتلقّى بعد قراءته لهذه المضامــين، ينضوى تحت المجموعة الأولى من تقســيم فرويــد. الضحک الذى مصدره تفريغ الشعور بالغضب على أثر الخصام. وسنذكر هنا بعض النماذج:

«رُسِمــت فى قصر بركان حاكم الختنائيــين ثلاثة صور بين الصور الأخرى: إحداها تمثّل شــخصاً جالســاً و قد اســتغرق فى التفكير ؛ والأخرى صورة رجل يضرب رأسه بيــده، و ينتف لحيته باليد الأخرى؛ والآخر يرقص. وقد كتب فوق (الصورة الأولى) أن هذا الشخص يفكّر فى أنه هل يتزوّج أم لا؛ وكتب تحت الثانى أن هذا الرجل طلب يد امــرأة ثم ندم. وكتب تحت الثالث أن هذا الرجــل طلّق امرأته وفرغ من هذه المصيبة!» (عبيد، ٢٠٠٤م: ١٧٣)

«كان لمجد همگر امرأة خلال سفره. ثم إنه كان ذات يوم جالساً فى مجلس. فسارع إليه غلامه راكضاً وقال له: ســيدى لقد نزلت الخاتــون فى البيت. فقال: ليت الدار هى التى نزلت على الخاتون!» (نفس المصدر: ١٤٣)

«كان مجد الدين يتشاجر مع زوجته، وكانت عجوزاً للغاية وقبيحة المنظر، فقالت: إن السيّد العمدة لايفعل ما تفعله، فلقد كان يصل الليل بالنهار قبلى وقبلک. فقال : لا تكلّفى نفسک ياسيّدتى لقد كان قبلى، ولكنه لم يكن قبلک!» (نفس المصدر: ٩٤)

- المجرّد (الأعزب): الشخص الذى يضحک على ذقن الدنيا.
- الشقى: العمدة.
- الباطل: عمر العمدة.
- الضايع: دهره.
- التلف: ماله.
- البريشان (القلق والمضطرب) : خاطره.
- التلخ (المرّ): عيشه.
- الماتمسرا (بيت المآتم): بيته.
- المعيل: المبتلى.
- ندامته و الافلاس: نتيجة ذلک.
- المذكّر السماعى: الذى يعمل بنصيحة النساء.
- الفرج بعد الشده: لفظ الطلاق ثلاث مرّات.
- القوز بالاى قوز (الحدبة فوق الحدبة): الحماة.
- مخ الحمار: الطعام الذى تقدّمه النساء لأزواجهنّ. (نفس المصدر: ٢٤٠-٢٣٤)

المحرّمات الدينيّة و الفكاهات العقيديّة

الملاحظة التالية هى الفكاهات العقيديّة. فالمسائل العقيديّة والمعتقدات الدينيّة تعدّ من المحرّمات لأنها موضوعات ترتبط بالمقدّسات وفيها خطوط حمراء صارمة والطريق الوحيد للاقتراب من هذه الخطوط الحمراء يمكن أن يكون ردّ الفعل المتمثّل فى الضحک من باب الغضب والخوف والتعجب وغير ذلک. وعلى سبيل المثال «ففى أوروبا وفى بعض الكرنفالات نلاحظ قساوسة يتبرّجون بالملابس النسائيّة وهم يحملون كتاب الإنجيل مقلوباً!» (روح الأمينى، ١٩٩٧م: ١٢)

وينضوى هذا النوع من فكاهات عبيد فى المجموعة الأولى من تقسيم فرويد أيضاً. لأن هناك فكاهات على علاقة بالمحرّمات وسبب الضحک هو تفريغ الشعور الناجم عن الرغبة المكبوتة أو الخوف من التقرّب من هذه المحرَّمات. وتوجد فى آثار عبيد فكاهات دينيّة امتزجت هى أيضاً مع المفاهيم الجنسية حيث نتجنّب ذكرها هنا.

ومن الموضوعات العقيديّة الصراع بين الغرائز والفرائض حيث يشبع بطل القصة فى النهاية كلتا الرغبتين من خلال الحيل الشرعيّة أو السلوک المتناقض وتكون نتيجة ذلک سلوكاً مثيراً للضحک. وينضوى الضحک على هذه الفكاهات فى المجموعة الأولى من تقسـيم فرويد و الشعور المتحرّر هو شعور العداء لمثل هذا الشخص والغضب. لأن مثل هذا النوع من السـلوكيّات يؤدّى إلى خدع عوام الناس و التربّح وهو يسـتحق النقد. وهذا الضحک هو من باب الغضب ويصدر من الأشخاص الذين يقومون بالعمل الآخر حينما يختلون إلى أنفسهم.

نموذج من عبيد

«كان جحا يسرق أغنام الناس ويتصدّق بلحومها. فسئل: ما معنى هذا؟ فقال: ثواب الصدقة يعادل سـرقة الأغنام، و فى أثناء ذلک يكون شـحمها و إليتها توفيراً.» (عبيد، ١٣٨٣ش: ٦٤)

المحظورات القانونيّة والتهكّم السياسى

يمكن اعتبار رد الفعل على المحظورات السياسيّة نوعاً من ردود الفعل الاحتجاجيّة. أى الضحـک الذى مصدره الغضب. وهو النوع الأول من تقسـيم فرويد. أى الضحک على أثر تفريغ الشـعور بالعداء والخصام. ومثل رد الفعل هذا شـائع كثيراً وخاصة فى البلدان المبتلاة بالدكتاتوريّة. ولأن الأشـخاص لايمتلكـون المجال للاعتراض والنقد، فإنهـم يعـبرّون عن غضبهم عن طريق الضحک أو السـخرية من رؤسـاء الحكومات والاسـتهزاء من أسـلوب إدارة البلد. ويمكن أن تعتبر الفكاهات والنكات السياسـيّة مقياساً جيّداً إلى حد كبير لمستوى الاستبداد والإرهاب السياسى السائد فى مجتمع ما.

وتتمثّل خصوصيّة الفكاهات السياسـيّة في آثار عبيد في الغالب في نقد انعدام العدالة والظلـم والجـور والتعرض لأرواح الناس ونواميسـهم من قبل الطغـاة والجبابرة ولا نلاحظ موضوعاً خاصاً حول تغيير نوع الحكم أو تغيير الأسلوب السياسي والتنفيذي. وتتعلق مقوّمات النقد في الغالب بالسـخرية من السـلوك الشـخصي للحكّام و نسبة بعـض الصفات إليهم ممّا يتعلق بالناموس والتعريض بفسـادهم الأخلاقي ووضعهم في ظروف ومواقف قصصية مضحكة.وهذا النوع من الفكاهات السياسيّة (السخرية و نسبة الصفات القبيحة) ما هو إلّا الغضب المكبوت الذي ينضوي في النوع الأول من تقسـيم فرويد.

بعض النماذج:

«ذهـب دهقان من أصفهان إلـى دار الخواجه بهاء الدين صاحـب الديوان (محمّد الجويني). فقال لسيّد القصر أن يقول للخواجه أن الإله جالس في الخارج وإنه يريدك في أمر. فقال للخواجه؛ بشّر بإحضاره. وعندما دخل، سأل: هل أنت الإله؟ فقال : نعم، قال: وكيف؟ قال: لقد كنت قبل هذ إله القرية، وإله البسـتان وإله البيت؛ وقد سـلبني نوّابك الدار منّي ظلماً، فبقي الإله وحده!» (نفس المصدر: ١٥)

«كان يحكـم فـي مازندران رجل اسمه العلاء وكان شـديد الظلـم، فحدث جفاف ومجاعة. فخرج الناس للاستسـقاء. وحينما فرغوا من الصلاة، رفع الإمام يده بالدعاء من على المنبر قائلاً: اللهم ادفع عنّا البلاء والوباء والعلاء!» (نفس المصدر: ٩٠)

«سـأل شـخص مولانا عضد الدين: في زمان الخلفاء كان الناس يدّعون الألوهيّة والنبـوّة كثيراً ولكنهم لايفعلون ذلك اليوم ؟ فقـال: لقد وقع على أهل هذا الزمان من الظلم والجوع بحيث نسوا كل شيء حتى الإله والنبي!» (نفس المصدر: ٨٠)

فكاهات عبيد والمجموعة الثانية من نظرية فرويد (إطلاق الفكر وتفريغه)

المجموعـة الأخرى من فكاهات عبيد بعد الفكاهـات الممنوعة، فكاهاتُ النقص. و يمكـن أن يكـون هذا النقـص خارجياً ومادياً، مثل النقص في الأعضـاء، والعجز

الجسمى وما إلى ذلک، وقد يكون أخلاقياً ومتعلّقاً بالشخصيّة. مثل السلوكيات القبيحة والمعايــب الأخلاقيّة. ويمكن أن يكون عقلياً مثل الجنون أو الحمق والســذاجة والجهل وغير ذلک. وتنضوى هــذه المجموعة من فكاهات عبيد عادةً فى المجموعة الثانية من تقســيم فرويد. وهى الفكاهات التى هى تقليد ناقــص للعقود الطبيعيّة أو الأخلاقية أو العقليّة. والشخص الجاهل، يكون جهله مضحكاً فى مقابل السلوک العاقل فى مستوى حــركات المهرّج التى هى تقليد مَعيب وناقص للحــركات العادية والطبيعية. أو النقص فى الأعضاء والمعايب الجســميّة التى تبدو وكأنها أشــكال وسوم هزليّة ثابتة فى مقابل الصحة والسلامة حسب القاعدة والطبيعة.

نموذج من النقائص والعيوب الظاهريّة

«كان ليّد قبيح نائب أكثر قبحاً منه. وفى ذات يوم ناول حامل المرآة، المرآةَ للنائب، فنظر فيها وقال: "سبحان الله! ما أكثر التقصير الذى حدث فى خلقنا!"» (نفس المصدر: ٨٥)

«جاءَ رجلٌ أبخرُ الى طبيبٍ يشــكو وَجَعَ ضِرْسِــهِ. ففَتَحَ الطبيبُ فَمَهُ ففاحَتْ رائِحَةٌ مُنْكَرَةٌ. فقالَ له: ليسَ هذا مِن عملى اذهبْ الى الكنّاسين.» (نفس المصدر: ٤٠)

نموذج من العيوب والنقائص الأخلاقيّة

«يحكى أن ظريفاً رأى الكثير من الدجاج المشــوى على المائدة، ولم يأكن يأكل منه لثلاثــة أيام متتالية. فقال: إن عمر هذا الدجاج المشــوى بعد الموت أكثر من عمره قبل الموت.» (نفس المصدر: ١٣٦)

«حضــر الأجلُ كبيراً من الأكابر كان أوحد زمانه فى الثروة و قارون عصره؛ فقطع الأمل بالحياة، فأحضر فلذات كبده الذين كانوا أطفال أســرة الكرم. فقال: يا أولادى! لقد تحمّلت عناء السفر والحضر لأزمان طويلة فى كسب المال وعصرتُ حلقى وضغطت عليه بمخالب قبضة الجوع حتى جمعتُ هذه الدنانير القلائل، فالله الله فى المحافظة عليها، لاتغفلــوا عنهــا، وإن قال لكم شــخص إنــه رأى أباكم فى المنام وهــو يطلب الحلوى

فاحـــذروا مـــن أن تنخدعوا بمكره فأنـــا لم أقل ذلک فالميّت لا يأكل شـــيئاً؛ وإن طلبتُ أنا نفســـي ذلک منكم في المنام و التمســـت منكم هذا الالتماس نفسه، فإن هذا يسمّى أضغاث الأحلام، وهو من عمل الشـــيطان، فما لم آكلـــه في حياتي لا أتمنّاه في مماتي". قال ذلک ثم أسلم الروح إلى خزانة المالک.» (عبيد، ١٩٩٥م: ١٥٧)

وهذه المجموعة من الحكايات الفكاهيّة يمكن أن تكون من ضمن المجموعة الأولى شرط أن لايكون فيها نقد، والضحک فيها من باب تفريغ وإطلاق الشعور بالغضب.

نموذج من النقائص العقلية وفكاهات التهكّم بالجهل

بطل الجهل في قصص عبيد هو قزويني عادةً. ورغم أن عبيداً نفســـه كان من أهالي قزوين ولكنه لم يول اهتماماً كبيراً بالقزوينيين في آثاره.

«يحكى أن قزوينياً كان يعاني من ألم في ضرســـه فذهب إلى الجرّاح. فقال: أعطني دينارين من الذهب كي أقلعه. فقال: لا أعطيک سوى دينار. وحينما لم ير بدّاً من الدفع أعطـــاه دينارين وقدّم رأســـه للجرّاح وأظهر له الضرس الـــذي لم يكن يوجعه. فاقتلعه الجـــرّاح. فقـــال القزويني: كنتَ تريد أن تأخذ منّي أكثر ممّا تســـتحق وتأخذ دينارين؟! ولكنني أكثر دهاء وذكاء منک؛ فقد ســـخرتُ منک فاقتلعتَ ســـناً واحداً من أســـناني بدينار واحد.» (عبيد، ١٣٨٣ش: ١٢٢)

«أضـــاع قزوينـــي خاتماً في البيت، فـــكان يبحث عنه في الزقـــاق لأن بيته مظلِم.» (نفس المصدر: ١١٨)

«كان قزوينـــي يحتضـــر وينازع الموت، فأوصى بأن يطلبوا في المدينة أقمشـــة قديمة وبالية ويتخذوها كفناً له. فقيل له: وما هو الغرض من ذلک؟ قال: كي يظن منكر ونكير حينما يأتيان أنني رجل قديم فلا يكلّفوا أنفسهم في سؤالي.» (نفس المصدر: ١٥٦)

«يحكى أن قزوينيّاً أضاع حماراً، فكان يدور حول المدينة ويشكر ربّه. فقيل له: لماذا تقدّم الشـــكر؟ فقال: لأنني لم أكن قد جلســـت على الحمار وإلّا لـــكان هذا اليوم اليومَ الرابع الذي أضيع فيه.» (نفس المصدر: ٩٧)

فكاهات عبيد والمجموعة الثالثة من نظرية فرويد

المجموعــة الثالثة من أنواع الضحک من وجهة نظر فرويد ترتبط فی فكاهات عبيد بتقنيّــة المباغتة كما ذكرنــا، ولا علاقة لها بموضوع الفكاهــة. وفكاهات عبيد يمكن أن تنضوی فی المجموعة الثالثة، مهما كان موضوعها إن كانت تتمتع بتقنيّة المبالغة.

وحينمــا يجتمع ظرفــان أو قضيتــان متناقضتان معاً فی بعــض الأحيان، فإنهما تصبحان مضحكتين. وإذا ما اسـتدعينا إلى الأذهــان رأی فرويد وتقنيّة المباغتة، فإن الضحک يحدث مفقاً لرأيه على أثر التقابل والتنقض بين شـعورين، أی إطلاق الشـعور الأول و ظهــور الشـعور الثانی، و الضحک فــی هذه الحالة سـببه التعجّب فی معظم الأوقات.

والأحداث والموضوعات أو الكلام والأحاديث التی تطرح خلافاً للتوقّعات، مثيرةٌ للضحــک. وما هو يتعــارض مع العرف والتقاليد، يمكن أن يكــون مضحِكاً لأنه يخالف التوقّــع. وهــذه الظواهر المخالفة للتوقعات يمكن أن تكــون –وفق رأی فرويد– تقنية المباغتة ومن النوع الثالث.

نماذج من تقنيّات المباغتة:

«كان شمــس الدين مظفّــر يقول لتلامذته ذات يوم إن الدراســة يجب أن تكون فی الطفولــة؛ فكلّ ما يتعلّمه الطفل لا يمكن أن ينســى أبداً. وأنا الآن أبلغ الخمســين وقد تعلّمت سورة الفاتحة و ماأزال أتذكّرها رغم أننی لم أقرأها أبداً.» (نفس المصدر: ١٥٠)

فالذهــن هنا ينتظر سماع الدراســة والقراءة الكثيرة، وهــو يتفاجأ بعبارة "لم أقرأ أبداً".

«كان هناک شخص يدّعی الألوهيّة. فاقتادوه إلى الخليفة. فقال له: كان هنا السنة الماضية رجل يدّعی النبوّة، فقتلوه. قال: لقد فعلوا حَسَــناً فأنا لم أكن قد بعثتُه.» (نفس المصدر: ٦٣)

فالذهن يتوقّع هنا العقوبة وتهديد المدّعی ولكن جوابه غافله.

«ادّعی شــخص النبــوّة. فأخذوه إلى الخليفة. فســألوه: ما هــی معجزتک؟ فقال:

معجزتی أنی أعلم بکلّ ما یجری فی قلبک؛ والآن یدور فی قلوب الجمیع أننی أکذب.» (نفس المصدر: ۱۲۵)

النتیجة

نقول فی الإجابة علی السؤال الأول الذی طرح فی هذه المقالة إن موضوع فکاهات عبید یقسّم فی مجموعتین هما الفکاهات المحظورة وفکاهات النقائص. والفکاهات المحظورة تتعلّق عادة بالمحرّمات الجنسیة، المحرّمات الدینیة والمحظورات السیاسیة. و یمکن أن تدور فکاهات النقائص حول النقص المادّی والظاهری، أو النقص فی الشخصیّة والأخلاق والسلوک (وهی تشمل أیضاً الفکاهات الثقافیة والاجتماعیة) أو النقص العقلی. وکلّ من هذه الفکاهات یمکن أن یطرح بهدف النقد أو لمجرّد الملاطفة والمزاح. ونقول فی الإجابة علی السؤال الثانی إن الفکاهات الممنوعة تتعلق بالمجموعة الأولی من تقسیم فروید بسبب إطلاق الشعور والإحساس المکبوت سواء کان مصدره الرغبة الجنسیة أم الخوف (الفکاهات الدینیّة) أو الغضب (الفکاهات السیاسیة).

وأما فکاهات النقائص فتنتمی إلی المجموعة الثانیة وهی فی الحقیقة تقلید ناقص للعقود الطبیعیة أو الأخلاقیة أو العقلانیّة. وکل من فکاهات المجموعة الثانیة إن طُرِح بهدف النقد فإنه ینضوی فی المجموعة الأولی من تصنیف فروید.

والمجموعة الثالثة من تصنیف فروید لاعلاقة له بموضوع فکاهات عبید بل تتعلق بإحدی تقنیاته الفکاهیّة الساخرة. تقنیة المباغتة. وکل فکاهة فی أی موضوع إن کانت تتمتع بتقنیة المباغتة، فإنها یمکن أن تکون منتمیة إلی المجموعة الثالثة من تصنیف فروید.

والملاحظة الأخیرة أن هذه الفکاهات لاتنضوی بالضرورة فی طبقة واحدة من تقسیم فروید فقط. فقد تکون هناک فکاهة تنتمی إلی المجموعات الثلاث کلّها. أی إنها تجمع بین کونها تبیّن نقداً ما؛ أو مقیصة أو توظّف تقنیة المبالغة فی نفس الوقت. وبذلک فإنها تعتمد علی نوع الموضوع والهدف من تقدیمه وتقنیّته التطبیقیة.

المصادر والمراجع

ابن منظور، ابو الفضل جمال‌الدين محمدبن‌مكرم. (٢٠٠٤). لسان‌العرب. بيروت: دار ومكتبه الهلال.

برجسون، هنرى لويس. (٢٠٠٠م). الضحک. ترجمة عباس باقرى. طهران: شباويز.

حلبـى، على أصغر. (١٩٩٨م). تاريخ طنز وشـوخ طبعى در ايران وجهان اسـلامى (تاريخ الفكاهة والمزاح فى إيران والعالم الإسلامى). طهران: انتشارات بهبهانى.

دهخدا، على‌اكبر. (١٩٦٥م). لغت نامه. طهران: انتشارات جامعة طهران.

روح‌الأمينـى، محمود. (١٩٩٧م). آيين‌ها وجشـن‌هاى كهن در ايران امروز (الشـعائر والاحتفالات القديمة فى إيران اليوم). طهران: دار نشر آگه.

شاه حسينى، رودابه. (٢٠٠٩م). سنجش طنز عبيد زاكانى با راغب اصفهانى ويافتن آبشخورهاي طنز عبيـد وتحليل تطبيقي آنها (مقارنة فكاهة عبيد الزاكانـى مع الراغب الأصفهانى والعثور على مناهل فكاهة عبيد والتحليل المقارن لها). الأسـتاذ المشـرف: احمد تميم دارى، الأسـاتذة المساعدون: سعيد واعظ وعلى گنجيان خنارى. أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، طهران: جامعة العلامة الطباطبائى.

عبيد الزاكانى. (١٩٩٥م). أخلاق الأشراف. تحقيق وتوضيح على اصغر حلبى. طهران: أساطير.

عبيد الزاكانى. (١٣٨٣ش). رسـاله دلگشا، مع رسـالات التعريفات، صد پند ونوادر الأمثال. تحقيق، ترجمة وتوضيح على اصغر حلبى. طهران: انتشارات اساطير.

كويلو، بايولو. (٢٠٠٦م). إحدى عشرة دقيقة. ترجمة كيومرث بارساى. طهران: انتشارات نى نگار.

ماريال، جان. (١٣٩٣ش). فلسفة المزاح. ترجمة غلامرضا أصفهانى. طهران: ققنوس.

H. J. Eysenick, W. J. Arnold, R. Meili,(1972) Encyclopaedia of Psychology, Fontana/ Collins, London.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش /كانون الأول ٢٠١٩م

صص ١١٠ ـ ٨٥

دراسة آليات الإقناع والحجاج في رسائل الإمام علي(ع) في نهج البلاغة (الرّسالة الخامسة والأربعون نموذجاً)

مهدي عابدي*

الملخّص

الإقناع كان ومازال من أفضل الوسائل تأثيراً على الآخرين، وهو آلةٌ بيانية فاعلة لتحقيق التأثير في المتلقّي، والمحور الرّئيس في إيصال الأفكار وتحقيق المقاصد بين المتكلّم والمتلقّي عبر وسائل الإقناع والإثارة، والحجاج ميزةٌ من ميزات هذا التخاطب (الشفوية والكتابية). هذه الدّراسة تكشف عن جانب بسيط من العملية الإقناعية في كلام خطيب كان له الحظّ الأوفر في هذه الصّناعة، لأنّ رسائل الإمام علي (عليه السّلام) مادّة غزيرة بشكلها ومضمونها وتكامل مجموعة العلاقات فيها، وتنظّم النصّ ككلّ منسجم متلائم. قد تناولت هذه الدّراسة موضوع الحجاج والإقناع في رسالة الإمام علي (ع) إلى عثمان بن حنيف الأنصاري (كعامله الحكومي) وتحاول أن تقوم بدراسة كيفية استخدام آليات الإقناع ووسائله في بناء الرّسالة بمنهج وصفي– تحليلي. ومن نتائج هذه الدّراسة أنها تهدف إلى إيجاد نظرة عميقة لمتلقّي رسالة الإمام وتقدّمه رؤية طرية؛ هذه الرّسالة تقوم على الطّابع الحجاجي والإمام يحاول من خلالها تنفيذ أغراضه عبر الإقناع والتأثير وكلامه البليغ مزوّدٌ بأساليب متنوّعة وكذلك يتحدّث المرسل عن نفسه تارةً يمتدحها وأخرى يؤنّبها، وذلك وفق الإستراتيجية التضامنية، وتعدّ إحدى استراتيجيات التّخاطب أن يتضامن المتكلّم مع المخاطب في حالة التنازل عن سلطته في التخاطب ويعتمد المرسل في صوره التشبيهية على الهيئات المختلفة، ما يجعل المتلقّي في رقابة دائمة مع النصّ من أجل اكتشاف الخيوط المشتركة بين هذه الصّور.

الكلمات الدليلية: الإقناع، الإمام علي (ع)، الحجاج، عثمان بن حنيف، رسالة ٤٥ من نهج البلاغة.

---

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، أصفهان، إيران

mehdiabedi1359@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٦/١٢ش   تاريخ القبول: ١٣٩٨/٩/٢٧ش

المقدّمة

يشتمل النّشاط البشری علی مستوی محدّد من الإقناع، وهذا المستوی مختلفٌ نظراً للزّمان والمكان المعيش، ففی العصور الإسلامية الأولی وبعدها بعدّة قرون، كانت الخطابة والعملية الإقناعية المنطوية فيها، الشّرط الأساس لاستمرار الحياة وحثّ الجنود وسدّ الثغور؛ لذلک تتأتّی هذه الأهمّية البالغة بالكلام وصقله وتعلّم ما فيه من عناصر الإجادة. فقد حلّل العلماء نواته ولكنّهم لم يفهموا أنّ الإقناع ليس أداة نستخدمها اختيارياً، بل إنّها أداة لابدّ لنا من استخدامها من أجل البقاء، الإقناع جوهر الحياة وهو الوسيلة لإقناع أنفسنا ومن حولنا. وإنّ كلام أميرالمؤمنين (ع) منهلاً للعلوم من حيث التأسيس والتبيين وكتاب "نهج البلاغة" وخاصّةً رسائله، من أعرق النّصوص العربية وأفصحها، أمّا بالنسبة لآلية الإقناع، فإنّ الإمام فی رسائله انبنی بناءً تبليغياً مؤسّساً وفقاً لمقدّمات خطابية تواصلية.

منهج البحث

سلک الباحث فی بحثه المنهج الوصفی- التحليلی، لتحليل وسائل الإقناع وآلياته فی الرّسالة الآنفة للذّكر وفقاً لنظريات بعض اللّسانيين الجُدد.

أسئلة البحث

- ما هی الأساليب الحجاجية التی اتّخذها الإمام فی رسالته إلی عثمان بن حنيف؟
- إلی أی مدیً كان الإمام(كمرسل) ناجحاً فی العملية التواصلية مع عثمان بن حنيف كعامله الحكومی (المتلقّی)؟
- لماذا أكثر الإمام من استخدام الصّور الفنّية والتشبيهات والاستعارات فی هذه الرّسالة؟

خلفية البحث

تسبق هذه الدّراسة المقتضبة، دراساتٌ عديدة فی مجال الإقناع وأساليبه، أهمّها هذه

الدّراسات:

- حمدان، خالد حسين (٢٠٠٥م)، "الإقناع أسسه وأهدافه في ضوء أسلوب القرآن الكريم"، دراسة وصفية تحليلية؛ يستهدف هذا البحث العقل الإنساني باعتباره المنحة الإلهية التي كرّم الله بها الإنسان على غيره من المخلوقات، لأنّ طرق ووسائل الإقناع يجب أن توظّف لتأصيل العلاقة بين الإنسان وربّه.
- السبعاوي، طه عبدالله (٢٠٠٧م)، "أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي"؛ كتاب تناول الإقناع من المنظور الإسلامي وأسلوب القرآن في الإقناع، كما تناول أسلوب الاقناع العلمي وأنواعه وكلّ ما يتعلّق به مع الأمثلة الدالّة والموضّحة ممّا يسهل على القارئ الفهم والاستيعاب.

ونوقشت وشرحت رسائل الإمام سابقاً كما درست خطبه و رسائله وحكمه في نهج البلاغة خطابياً وتداولياً، على سبيل المثال:

- الزّبيدي، جبّار (٢٠١٧م)؛ "رسائل الإمام علي (ع) في نهج البلاغة دراسةً حجاجيةً"؛ هدف الباحث من وراء هذه الدّراسة الحجاجية لرسائل الإمام علي (ع) عن الآليات الحجاجية الموظّفة من قبل الإمام علي (ع) لتدعيم قضيته، وإيصال أفكاره، وتفنيد خطب خصمه بكونها تفاعلاً خطابياً قائماً على الادّعاء والاعتراض في وجه مهمّ من وجوهها.
- الخزاعي، عمّار حسن (٢٠١٧م). "الخصائص الأسلوبية في كتاب الإمام علي (ع) إلى واليه على البصرة عثمان بن حنيف"؛ قدّم الدارس في هذا الكتاب رؤية أسلوبية في رسالة الإمام علي (ع) إلى عامله بالبصرة ويأخذ بمعطيات علم اللّغة والظواهر الأسلوبية بمستوياتها الثلاثة وهي المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي في هذه الرسالة.
- وهناک أطروحات جامعية ومقالات مرتبطة ببحثنا هذا، مثل:
- فضيلة، ماضوي (٢٠١٥م)، "الإقناعية وآليات الحجاج في خطب الإمام علي ابن أبي طالب (ع)، دراسة تداولية"؛ درست الكاتبة اللّغة غاية ووسيلة في خطب الإمام(ع) وفق مناهج عدّة على رأسها التداولية التي تعدّ أحدث فروع

العلــوم اللّغوية تعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة ووصف وظائف الأقوال اللّغوية معتمدةً فی ذلک علی أهمّ قضایاها المتمثّلة فی أفعال الكلام، الملفوظية، الحجاج والسّياق وغيرها.

- مقالة لكاتب السّــطور(۲۰۱۷م)، "آليات الإقناع فی خطب الحجّاج بن يوسف الثقفی(دراسة نقدية تحليلية)"؛ دُرست فيها عناصر الخطابة فی خطب حجّاج بن يوسف الثقفی مستندةً علی الدّراسات النقدية الاجتماعية الحديثة.
- مقالة لكاتب السّطور(۲۰۱۹م)، "دراســة أســاليب الإقناع فی رســائل الإمام علی(ع) (نموذجاً الرســالة الثامنة والعشــرين من نهج البلاغة)" دُرســت فيها أساليب الإقناع وآلياته حسب مناهج الألسنية الحديثة.

لكن الدّراســات السّابقة فی رســائل الإمام وإن كانت فی مجال الإقناع والحجاج، انتهجت تطبيقاً لبعض رســائل الإمام كنماذج ولكن رسالة الإمام إلی عامله الحكومی، عثمان بن حنيف (رســالة ٤٥ من نهج البلاغــة)، لا تدرس بمفردها تحت إطار نظريات الإقناع والحجاج، فلهذا قمنا بشرح هذه الرّسالة تطبيقياً من جانبها الإقناعی والحجاجی لعرض جانب آخر من بلاغة الإمام وأسلوبه الفريد فی الردّ والجواب.

التمهيد

الإقناع مصطلحاً

يشــكّل الإقناع ركيزة مهمّة من ركائز العمل الرّســالی الذی يهدف إلی التأثير فی تكوين الرّأی العامّ وتغيير المعتقد والموقف و السّــلوک. ومعرفة الأساليب والطّرق التی تؤدّی إلی الإقناع ضرورية فی الحقول المختلفة لمن يقصد استمالة الجماهير واستقطابهم وعملية الإقناع تبدأ من الفكرة وطريقة التعبير عنها وأســلوب نقلها والرّبط بين الفكرة والتعبير عنها وكيفية نقلها. والإقناع مصطلحاً: «فعلٌ مؤثر فی الرّأی أو فی وجهة النظر، إذ يتمّ عن طريق المناقشات أو التفسيرات.» (شمال حسن، ۲۰۰٦م: ۳۰) هذا التعريف كما هو معلوم، يركّز علی التأثير فی الآخر؛ وذلک عن طريق تغيير رأيه أو موقفه ويدلّ علی قدرة التأثير فی الآخر، أو القدرة علی استمالة الآخر؛ وذلک لحمله علی الاعتقاد

بمعتقد ما، أو لحمله على استصدار نمط سلوكي معين، وهذا يقتضى بطبيعة الحال، أن يكون المرسل متمتّعاً بهذه القدرة، لكى يتمكّن من إحداث التأثير المطلوب. لذلك نرى أنّ الإقناع والتأثير ممارسة بين طرفين أحدهما يريد التأثير فى الآخر.

وكذلك يعرّف الإقناع بأنّه: «أى اتصال مكتوب أو شفوى أو سمعى أو بصرى يهدف بشكل محدّد إلى التأثير على الاتجاهات والاعتقادات أو السّلوك. كما أنّه القوّة التى تستخدم لتجعل شخصاً يقوم بعمل ما عن طريق النّصح والحجّة والمنطق.» (أبوعرقوب، ٢٠٠٥م: ١٨٩) ويمكن القول بشكل مبسط و شامل بأنّ الإقناع: "فعل متعدّد الأشكال، يسعى لإحداث تأثير أو تغيير معين فى الفرد أو الجماعة". و قد شمل هذا التعريف ثلاث جمل:

- "فعل متعدّد الأشكال": يعنى أنه فعل يتمّ بأكثر من شكل وإن كانت الفكرة الأساسية أو الأسلوب واحداً. وباعتبار الأسلوب يكون بالإقناع بالحجّة أو بالتأثير فى العاطفة وباعتبار الوضوح يكون مباشراً وغير مباشر.
- "يسعى لإحداث تأثير أو تغيير معين": ويعنى هذا أن الإقناع يسعى للتأثير فى الآخر بشكل عام أو جزئى؛ سواء كان فى الفكر والسّلوك أو فى أحدهما.
- "فى الفرد أو الجماعة": ويعنى أنّ ممارسة الإقناع والتأثير قد يكون موجّهاً إلى فرد بعينه كما فى الدّعوة الفردية وكما بين الزّوجين أو الوالدين لأحد أبنائهما أو تكون موجّهة إلى مجموعة تمثل مجتمعاً نوعياً كمجتمع التجّار. ولكى يحدث الإقناع، لابدَّ من تقديم عدد من الحجج والأدلّة والشواهد، التى تثبت صحّة القضية التى أرادها المتكلّم.

والحجاج كالإقناع عملية عقلية تعتمد مبدأ استمالة الآخر وتغيير مواقفه العامّة إزاء الأشياء المادّية والفكرية والحجاج هو تقديم الحجج والأدلّة المؤدّية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثّل فى إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى، يتمثّل الحجاج فى إنجاز متواليات من الأقوال، بعضها هو بمثابة الحجج اللّغوية، وبعضها الآخر هو بمثابة النتائج التى تستنتج منها.

الرّوابط والعوامل الحجاجية

لـما كانت للّغة وظيفة حجاجية، وكانت التسلسـلات الخطابية محدّدة بواسـطة بنية الأقوال اللّغوية وبواسطة العناصر والموادّ التى تمّ تشغيلها، فقد اشتملت اللّغات الطّبيعية على مؤشّـرات لغوية خاصّة بالحجاج. فاللّغة العربية، مثلاً تشـتمل على عدد كبير من الرّوابـط والعوامل الحجاجية التى لا يمكن تعريفها إلا بالإحالة على قيمتها الحجاجية. نذكـر من هـذه الأدوات: لكن، بل، إذن، حتى، لاسـيما،إذ، لأن، بمـا أن... إلخ. وينبغى أن نميز بين صنفين من المؤشّـرات والأدوات الحجاجيـة: الروابط الحجاجية والعوامل الحجاجيـة، فالرّوابط تربط بـين قولين، أو بين حجّتين على الأصحّ (أو أكثر)، وتسـند لكلّ قول دوراً محدّداً داخل الاسـتراتيجية الحجاجية العامّـة. ويمكن التمثيل للرّوابط بالأدوات التالية: بل، لكن، حتى، لاسيما، إذن، لأن، بما أن ، إذ....

أمّا العوامل الحجاجية، فهى لاتربط بين متغيرات حجاجية أى بين حجّة ونتيجة أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التى تكون لقولٍ ما وتضمّ مقولة العوامل أدوات من قبيل: ربما، تقريبا، كاد، قليلاً، كثيراً، ما...إلا... على هذا الأساس وبعد تمييز الرّوابط والعوامل الحجاجية، تُقسم هذه الروابط والعوامل كالآتى؛ فللرّوابط الحجاجية عدّة أنواع:

١. روابط التعارض الحجاجى (بل، لكن، مع ذلک) ؛ هى من الأدوات التى حدّدها النحويون العرب لنفى كلام واثبات غيره.

٢. روابط التّسـاوق الحجاجى (حتّى، لاسيما)؛ يكتسـب هذه الروابط أهمّيتها من علاقتهـا الواضحة والقوية مـع المعنى الضمنى والمضمـر، إذ أن دورها لا يقتصر على إضافة معلومة جديدة إلى سياق الجملة.

٣. روابـط التعليـل الحجاجى (لأنّ، لام التعليل، كى) هـذه الروابط من أهمّ ألفاظ التعليل والتفسير وهى إلى جانب هذا تستعمل لتبرير الفعل كما تستعمل لتبرير عدمه.

٤. روابـط العطف الحجاجى (الواو، والفاء، وثُمَّ)؛ مجموعة من الحروف تضطلع ببعد حجاجى مهم من خلال ربطهما بين الحجج والنتائج والتنسـيق بينهما من أجل التعليل والتفسير والتبرير. (راجع: الزّبيدى، ٢٠١٧م: ١٠٧-١٠٨)

أمّـا العوامل الحجاجية فهى لا تربط بـين متغيرات حجاجية (أى بين حجّة ونتيجة أو بين مجموعة حجج) «لكنّها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التى تكون لقولٍ مـا، مثل: ربّمـا، تقريباً، كاد، قليلاً و كثيراً، ما... وإلّا وجـّل أدوات القصر.» (العزاوى، ٢٠١٠م: ٦٣) والعوامـل الحجاجية تقوم بوظيفة شـحن الكلام لتؤدّى وظيفة حجاجية تتلائم مع مقاصد المحاجج وفضلاً عن ذلک تؤدّى إلى مسـاعدة المتلقّى فى تحديد دلالة المـراد من الكلام. وثمّة فارق هامّ بين الرّوابط والعوامل الحجاجية؛ فالعامل الحجاجى هو الذى يربط بين وحدتين دلاليتين داخل الفعل اللغوى نفسـه، أمّا الرابط الحجاجى فهو يربط بين فعلين لغويين.

الفكرة الأساس لهذه الرّسالة

تتمحور هذه الرّسالة على فكرة «الزّهد فى الدنيا.» يعاتب الإمام عثمان بن حنيف الأنصـارى، وهو عامله على البصرة وقد بلغه أنه دُعى إلى وليمة قومٍ من أهلها فمضى إليهـا ثم يتّجه(ع) إلى ما يحثّ المخاطب على الزّهـد والقناعة، فيعرض أولاً صورة من حياتـه(ع) وما ابتنـت عليه من زهد وقناعـة. ثمّ يقوم بتبيين ضرورة مشـاركة الفقراء والمسـاكين فى "جشـوبة العيش" وصعوبته. ثمّ يعمد إلى عرض صورة من إعراضه عن الدّنيا وتشـوّقه إلى الله تعالى. (پروينى؛ ١٤٣٥ق: ٩) كما أنّ هذه الرّسـالة كشفت عن قيمة عثمان بن حنيف المميزة بالنّسبة للإمام(ع)؛ «فهو وبّخه بعنف وبشدّة لمجرّد استجابته لوليمة دُعى لها الأغنياء دون الفقراء، وهذا بحدّ ذاته يكشـف عن المقام السّامى لعثمان بن حنيف الذى لم يناسبه ذلک الفعل.» (الخزاعى،٢٠١٧م: ١٠٣)

آليات الإقناع ووسائله فى رسالة ٤٥ من نهج البلاغة

روابط التعارض الحجاجى

الرّابط الحجاجى (لكن)

وهـى مـن الأدوات التى حدّدهـا النحويون العرب لنفـى كلام واثبات غيره وهو «حرف اسـتدراک، ومعنى الاسـتدراک أن تنسـب حكماً لاسمها يخالف المحكوم عليه

قبلها، كأنّک لما أخبرت عن الأوّل بخبر خفت أن يتوهّم من الثانی مثل ذلک فتداركت بخبره إن سلباً وإن إيجاباً...ولاتقع لكن إلّا بين متنافيين بوجه ما...ومن هذا المنطلق فإنّ هـذه الأداة تقيم علاقة ربط بين قولين متناقضين أو متنافيين هو من الناحية الحجاجية ربط حجاجی تداولی بين المعطی والنتيجة.» (المرادی، ۱۹۹۲م: ۵۹۱)

لو أخذنا مثالاً لذلک فی هذه الرّسالة لمثّلنا قوله عليه السّلام:

«وَلَوْ شِئْتُ لاَهْتَدَيتُ الطَّرِيقَ إِلَى مُصَفَّى هَذَا الْعَسَلِ، وَلُبَابِ هَذَا الْقَمْحِ، وَنَسَائِجِ هَذَا الْقَزِّ، وَلكِن هَيهَاتَ أَنْ يغْلِبَنِی هَوَای، وَيقُودَنِی جَشَعِی إِلَى تَخَيرِ الْأَطْعِمَةِ وَلَعَلَّ بِالْحِجَازِ أَوْ بِالْيمَامَةِ مَنْ لاَ طَمَعَ لَهُ فِی الْقُرْصِ، وَلاَ عَهْدَ لَهُ بِالشِّبَعِ! أَوْ أَبِيتَ مِبْطَاناً وَحَوْلِی بُطُونٌ غَرْثَی، وَأَكْبَادٌ حَرَّی.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

نلاحظ أنّ الرّابط الحجاجی(لكن) قد عمل تعارضاً حجاجياً بين ما تقدّمه وما تأخّر عنه، فی بداية الأمر يشير الإمام إلى أنّه يقدر على الثّراء وترف العيش ويستطيع أن يتمتّع بلذائذ الدّنيا وحُطامها، ثمّ فی القسم الثانی من الكلام يشير إلى زهده ومواساته الفقر ويربط هذين الجملتين بلكن الإستدراكية وبما أنّ القسم الثانی يأتی بنتيجة مضادّة للأوّل، فهو أقوی من الحجّة الأولى. فی هذه العبارة أتی المتكلّم حرف الاستدراک فی سياق "لو" وبذلک يكون ما قبل (لكن) منفی؛ لأنّ (لو) تدلّ على امتناع الشّئ لامتناع غيره وهنا تدلّ على أنّ المشيئة ممتنعة فی المعنى، فلمّا قيل«ولكن هيهات أن يغلبنی هوای...» علم إثبات ما فهم إثباته وهو سبب (الزّهد ومواساة الفقراء) الذی يقتضی نفی المشيئة فيصبح المعنى (ولكنّی لم أشأ اهتداء الطريق إلى مصفّى العسل...) وبذلک يكون ما قبل (لكن) منفی وما أحدثه الرّابط إنّما هو الإستدراک وهو رفع ما يتوهّم ثبوته.

روابط التّساوق الحجاجی:

الرّابط الحجاجی (حتّی):

يبرز الرّابط الحجاجی (حتّی) كمؤشر حجاجی بارز فی رسائل الإمام (ع) ويكتسب هـذا الرّابط أهميته من علاقته الواضحة الوطيدة مع المعنى الضّمنی والمضمر؛ إذ أنّ

دورها لا يقتصر على إضافة معلومة جديدة إلى سياق الجملة كما لو نقول (جاء زيدٌ) فتكون (حتى زيد جاء) إذا كان مجئ زيد غيرمتوقّع، بل «إنّ دور هذا الرابط يتمثّل فى إدراج حجّة جديدة تردف الحجّة التى تسبقها وتساوقها والحجّتان تخدمان نتيجة واحدة، لكن بدرجات متفاوتة من حيث القوّة الحجاجية.» (العزاوى، ٢٠١٠م: ٢٧)

والإمام فى شطرٍ من هذه الرّسالة هكذا يسطر:

«وَاللهِ لَو تَظَاهَرَتِ الْعَرَبُ عَلَى قِتَالِي لَمَا وَلَّيتُ عَنْهَا، وَلَوْ أَمْكَنَتِ الْفُرَصُ مِنْ رِقَابِهَا لَسَارَعْتُ إِلَيهَا، وَسَأَجْهَدُ فِي أَنْ أَطَهِّرَ الأَرْضَ مِنْ هَذَا الشَّخْصِ الْمَعْكُوسِ، وَالْجِسْمِ الْمَرْكُوسِ، حَتَّى تَخْرُجَ الْمَدَرَةُ مِنْ بَينِ حَبِّ الْحَصِيدِ طُوبَى لِنَفْس أَدَّتْ إِلَى رَبِّهَا فَرْضَهَا، وَعَرَكَتْ بِجَنْبِهَا بُؤْسَهَا، وَهَجَرَتْ فِي اللَّيلِ غُمْضَهَا، حَتَّى إِذَا غَلَبَ الْكَرَى عَلَيهَا افْتَرَشَتْ أَرْضَهَا.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

هنا الرّابط (حتّى) يأتى لتبين نتيجة وسبباً لما قبله؛ فإنّ القول المشتمل على (حتّى) يكون أقوى ممّا قبله وربما يأتى (حتّى) بمعنى كى التعليلية:

الف: سَأَجْهَدُ فِي أَنْ أَطَهِّرَ الأَرْضَ مِنْ هَذَا الشَّخْصِ الْمَعْكُوسِ وَالْجِسْمِ الْمَرْكُوسِ.

ب: حَتَّى تَخْرُجَ الْمَدَرَةُ مِنْ بَينِ حَبِّ الْحَصِيدِ.

فجملة (ألف) يمكن أن نعدّه حجّة وجملة (ب) يكون نتيجةً لما قبلها.

موضوع هذا النصّ المختار بيان مدى القوّة الإيمانية التى يتمتّع بها المرسل وكذلك الثّبات ورباطة الجأش على الموقف السّليم وإن عارضت العرب بأسرها، «فإنّه عازم على تطهير الأرض من معاوية بن أبى سفيان وهذا الأمر يستلزم من المستقبل كذلك الثبات على مواقفه حتى وإن تفرّقت عنه الناس فيما إذا لم يجب الولائم التى تكون خاصّة بالأغنياء دون الفقراء، فإنّ عليه الالتزام بما يمليه عليه الواجبُ الشرعى الذى يتطلّب مراعاة كافة فئات المجتمع.» (الخزاعى، ٢٠١٧م: ٦٧) والإمام فى مقام إتاحة الفرصة له، فإنه لا يهدأ إلا بعد أن يطهّر الأرض من معاوية ويبين حقيقته ومعدنه الفاسد إذ هو كقطعة طين بين حبّ القمح حتّى يخرجه من تلوّنه بلون الصالحين؛ إذ هو كقطعة طين يابسة متخفية بين حبّ القمح الكثير.

الموجّهات الحجاجية

الموجّهات اللّغويــة محمّلة بطاقة حجاجية، يتمّ اســتثمارها من قبل المتكلّم فتكون قادرةً على توجيه الملفوظ تبعاً لمقصديات الكلام ومتطلّبات التلقّى«ورسائل الإمام قد اصطبغت بمجموعة من الموجّهات الحجاجية التى تحقّق الإقناع والتأثير ومن ثمّ توجيه المتلقّــى نحو فعل ما أو تركه(الإقناع أو الإذعــان).» (الزبيدى، ٢٠١٧م: ١٥١-١٥٢) وهــذه الموجّهات إمّا يقينية كأدوات القصــر والتوكيد وأفعال اليقين و...وإمّا تقريبية أو موجّهات الشــكّ بألفاظ مثل: يبدو، كأنّ، زعم، لعــلّ وظنّ... وهذه العوامل الحجاجية وغيرها من شأنها أن تجعل الملفوظ ذا سمة ذاتية من خلال الإعلان عن حضور صاحبه فيه حضوراً بارزاً للعيان تكسبه صبغة موضوعية. (صولة، ٢٠٠٧م: ٣١٧)

الموجّهات اليقينية

الف- القسم

يعدّ القســم صنفاً من أصناف الفعل الكلامى التى توجّه القول توجيهاً يقينياً اثباتياً يلجــأ إليه المتكلّم لتوكيد كلامــه؛ فهو إذ يثبت القضية ويوجبها يقيم فى الوقت نفســه الحجّــة على المخاطب ويلزمه بها وفى ذلك يقول أبوالقاســم القشــيرى: «إنّ الله ذكر القسم لكمال الحجّة وتأكيدها وذلك أنّ الحكم يفصل بأثنين: إمّا بالشهادة وإمّا بالقسم فذكر تعالى فى كتابه النوعين حتى لا تبقى لهم حجّة.» (السيوطى، ٢٠٠٦م ، ٢: ١٣٣)

كما تكشف الملفوظات المؤكّدة بالقسَــم صورتين متعارضين يمكن استخلاصهما من مجمل رســائل الإمام حيث تزيد درجة إثبات الدّعوى بارتفاع درجة الإنكار وتطابق الجمــل أنماط مقامية مختلفــة، «تتمايز بموقف المخاطب من فحــوى القضية انطلاقاً من مجــرّد التردّد فى قبول هذا الفحوى إلى الإنكار التامّ؛ فكلّما ازداد الإنكار احتيج إلى مضاعفــة التّوكيد.» (المتــوكّل، ١٩٩٥م: ١٨٨) ويتجلّى ذلك الظّهور للدّعوى فى أنماط بُنيوية متباينة وذلك حتّى تكون منسجمة ومطابقة مقامية متمايزة، أشهرها:

الف- الطّبقة المقامية الأولى

وهى الطّبقة التى يكــون فيها المخاطب جاهلاً بالمعلومة التى يقصد المتكلّم إعطاءه

إياها أو يعتبر المتكلّم أنّ المخاطب يجهلها أی إنّ المعلومة المقدّمة لا تدخل فی القاسم الإخباری المشترک بین المتکلّم والمخاطب. (المصدر نفسه:٢٩) وتمثّل العبارات التالية هذه الطّبقة:

- وَاللّٰهِ لَوْ تَظَاهَرَتِ الْعَرَبُ عَلَى قِتَالِي لَمَا وَلَّيتُ عَنْهَا.
- وَاللّٰهِ لَوْ كُنْتِ شَخْصا مَرْئِيا، وَقَالَبا حِسِّيا، لَأَقَمْتُ عَلَيکِ حُدُودَ اللّٰهِ.

فی العبارة الأولی يشير الإمام إلی شجاعته وقوّته والعبارة الثانية كناية عن وقوعهم فی خطر عظيم بحيث لا يمكن الخروج عنه وبعبارة أخری:«سُدّ عليهم باب الورود والخروج وهو عالم القبر وما بعده من الموارد» (مفتاح، ١٩٩٠م: ٣٥٧) وبعد أن خاطب الإمام الدّنيا أتی بجواب القسم فی النمط الطّلبی التی يجهلها المخاطب بالنّسبة للمتكلّم، لذلک يلجأ الأخير إلی إثباتها والسّعی إلی حصول اليقين والإطمئنان بيقينها فی ذهن المتلقّی وكأنّ المتكلّم يدفع بالمخاطب إلی الوثوق بكلامه حين يقدّم له معلومة يجهلها فيعمل (المتكلّم) علی تأكيدها بأعلی درجات الإثبات.

ب- الطّبقة المقامية الثانية

هی الطّبقة المقامية التی يتوفّر فيها المخاطب علی المعلومة التی يعدّها المتكلّم معلومة غير واردة ويعمل المتكلّم علی تصحيحها للمخاطب وتمثّلها الفقرة التالية:

«فَوَاللّٰهِ لاَ أَذِلُّ لَکِ فَتَسْتَذِلِّينِي، وَلاَ أَسْلَسُ لَکِ فَتَقُودِينِي، وَايمُ اللّٰهِ - يمِينا أَسْتَثْنِي فِيهَا بِمَشِيئَةِ اللّٰهِ - لَأَرُوضَنَّ نَفْسِي رِياضَةً تَهُشُّ مَعَهَا إِلَى الْقُرْصِ إِذَا قَدَرَتْ عَلَيهِ مَطْعُوما، وَتَقْنَعُ بِالْمِلْحِ مَأْدُوماً، وَلَأَدَعَنَّ مُقْلَتِي كَعَينِ مَاءٍ نَضَبَ مَعِينُهَا، مُسْتَفْرِغَةً دُمُوعَهَا.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

هنا استعمل الإمام القسم وأتی بجواب القسم فی نمط الخبر المنفی کی يخاطب الدّنيا و يبعدها عن نفسه قائلاً: لا أجعل نفسی ذليلاً منقاداً للدّنيا حتّی تحقّرنی، ويلجأ إلی القسم، حتی يثبت عدم حرصه علی الدّنيا وانقياده إلی ملذّاتها ورغائبها وهو بوصفه هذا يريد أن يقنع المخاطب کی يحذّر من مغريات الدّنيا ومكائدها. «واستعار وصف إسلاس القياد للتسهيل فی متابعة النفس العاقلة للنفس الأمّارة وعدم التشدّد فی

ضبطها باستعمال العقل عن متابعتها.» (الأسدی، ۲۰۰۶م: ۵۵۹) ثمّ استعمل قسماً آخر استثنی فیها بمشیئة الله وجواب القسم تمثّل النمط الخبری المؤكّد (وایم الله)؛ وهو درَّب نفسه بالجوع واكتفی بقرص وبكی حتی لا یبقی دمع فی عینیه «ومحصّل هذه الكلمات هو اعتیاد النّفس بالقرص والمَلح واعتیاد العین بالبكاء من خشیة الله تعالی.» (مفتاح، ۱۹۹۰م: ۳۵۸) فاستدعاء القسم قد ساهم مساهمة فعّالة فی إبراز الوقع الحجاجی؛ لأنّ أثره یكون أشدّ علی المخاطب وأعمق أثراً فیه ممّا لو كان الجواب عاریاً عن مظاهر التّوكید. من هنا نجد أنّ القسم الحجاجی قد انتصب علی المكوّن الدالّ علی المعلومة الجدیدة التی یعتقدها المتكلّم نفیاً أو إیجاباً.

وأمّا سبب إتیان المرسل بهذه الكمیة من المؤكّدات؛ «فلأنّه فی معرض الحدیث عن سمات نفس مثالیة استطاع صاحبها أن یروّضها، كیفما شاء ویجعلها محكومة به لا محكوماً بها.» (الخزاعی، ۲۰۱۷ م: ٦۸) وفی مثال آخر یقول الإمام:

- «فَوَاللَّهِ مَا كَنَزْتُ مِنْ دُنْیاكُمْ تِبْراً وَ لاَادَّخَرْتُ مِنْ غَنَائِمِهَا وَفْراً، وَ لاَ أَعْدَدْتُ لِبَالِی ثَوْبِی طِمْراً. وَ لاَحُزْتُ مِنْ أَرْضِهَا شِبْراً وَ لاَ أَخَذْتُ مِنْهُ إلا كَقُوتِ أَتَانٍ دَبِرَةٍ وَ لَهِی فِی عَینِی أَوْهَی وَأَوْهَنُ مِنْ عَفْصَةٍ مَقِرَةٍ فَوَاللَّهِ لاَ أَذِلُّ لَكِ فَتَسْتَذِلِّینِی، وَلاَ أَسْلَسُ لَكِ فَتَقُودِینِی.» (نهج البلاغة، رسالة ٤۵)

انتظمت العبارة التی أشیر إلیها بخطّ (فی هذه الفقرة) بجو إیقاعی منتظم وذلك بالتوافق فی البنیة التركیبیة التی یمكن أن نمثّلها كالتالی:

نفی+ فعل ماضی+ تاء الفاعل+ شبه جملة(جا رو مجرور)+ مضاف إلیه+ مفعول به

وهذا التشاكل التّركیبی منح النصّ إیقاعاً متمیزاً شكّل سمة تنبیهیة للمخاطب، «مهمّتُها لفت الانتباه إلی ما ورد فی النصّ وزیادة التّفاعل التواصلی مع المادّة المرسلة ویستوقف متلقّی الخطاب(ابن حنیف) وینبّهه إلی السنّة التی اتبعها إمامه، فیعرف بذلك مخالفته التی ارتكبها.» (الخزاعی، ۲۰۱۷م: ٤۱)

إنّ الإمام بعد أن ذكر بأنّهم لا یقدرون علی القناعة ویطلب منهم مساعدته ونصرته بورع واجتهاد، أقسم بالله قسماً صادقاً بأنه ما كنز وما جمع الفضّة والذّهب وما ادّخر غنیمة لأهله. من الواضح فی هذا القول أنه یمثّل جواب القسم فی النمط الخبری المنفی

والقسَـــم شكّل نقطة اشــتراك بين طرفى الخطاب وهذا الإجماع ناتجٌ عن العظمة التى يحملها المقسم به التى تبرز عبر هذا العوامل الحجاجية وللمقسم به قوّة فى تحقيق قيمة الكلام التأثيرية. تبين الملفوظات المؤكّدة بالقســم «محاولة المتكلّم لإقناع الخصم بوسم خطابــه بأعلى درجــات التأكيد ومن ثمّ يصبح للملفوظ درجــة حجاجية عالية.» (ابن خراف، ٢٠١٠ م: ٢٥١)

إنّ الإمام بهذه العبارات والحجج المنفية يســوق على زهده فى الدّنيا والإعراض عــن ملذّاتها؛ كما إنها جاءت مرتّبة ومتدرّجة من الحجّة الأقلّ دلالةً على المدلول إلى الحجّــة الأقوى لتؤوّل بمجملها إلى نتيجة ضمنية. إنّ نفى إحدى الحجج يؤدّى إلى نفى مدلول الخطاب؛ بعبارة أخرى إنّ قوّة النفى تترتب عكســياً فى السلّم فنقيضُ(ماكنزت مــن دنياكم تبراً) أى إثبات هذا الأمر هو دليل أقــوى من الأدلّة الأخرى على الرّغبة والحرص على الدّنيا. حينما يقول الإمام: ما كنزت من دنياكم تبراً، توؤل إلى النتيجة: الزهــد والإعراض عن الدنيا. و يكنز من الدنيا تبراً تؤوّل إلى النتيجة المضادّة: الرّغبة والحرص على الدنيا. فمادامت الدّنيا فى نظر الإمام لا تساوى عفصة مقرة فكيف يكنز من الدنيا التبر، فتصبح الحجّة (ولهى فى عينى أوهى و أوهن من عفصة مقرة) هى الحجّة الأقوى على زهد الإمام وإعراضه عن الدنيا وملذّاتها.

ب- القصر

من الوسائل اللّغوية التى يلجأ إليها المتكلّم حتى يوجّه خطابه توجيه اثبات. والقصر لغةً الحبس وفى الإصطلاح تخصيص أمر بأمر بأســلوب معين أى حبســه عليه وجعله ملازمــاً له. «وهو أداة توكيد وتخصيص وكلّما قويــت الحاجة إليهما كان القصر أبلغ.» (قصاب؛ ١٩٩٩م: ١٦١) وإنّ التوكيد بالقصر هو عمل إنجازى يعتمده المتكلّم فى توجيه المخاطب وجعله يســير فى الاتجاه الذى يحدّده ويرسمه المتكلّم «وبالنتيجة دفع المتلقى إلى إعمال الاســتنتاج لديــه. فالأقوال التى تتضمّن هذه العوامــل الحجاجية (أدوات القصــر) فى حقيقتها قائمــة على ثنائية النفى والإثبات من حيث السّــلوك الحجاجى والوجهــة الحجاجية كما إنها تبين التعارض بين المعنى الإخبارى والمعنى الحجاجى.»

(الزبيدی، ۲۰۱۷م: ۱۶۷)

ج- "إنّما"

ذكر الجرجانی أنّ: "إنما" يؤتی بها لخبر لا يجهله المخاطب ولا يدفع صحّته ولكن لا يعلمه ويقرّ به كما أنها تأتی إثباتاً لما يذكر بعدها وتوكيداً لها (الجرجانی؛۱۹۹۱م: ۳۲۷) ومثال ذلک فی هذه الرّسالة:

-«**إِنَّمَا هِيَ نَفْسِي أَرُوضُهَا بِالتَّقْوَى لِتَأْتِيَ آمِنَةً يَوْمَ الْخَوْفِ الْأَكْبَرِ، وَتَثْبُتَ عَلَى جَوَانِبِ الْمَزْلَقِ.**» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

إنّ الإمام يذلّل نفسه ويحقّره بسبب التّقوی ويؤكّد كلامه بإنّما؛ لأنّ الإمام يعتقد أنّ رياضة النفس تنفّذ بالتّقوی لا بالتقلّل والتقشّف لتأتی النفس آمنة مطمئنة يوم الفزع الأكبر وتثبت فی مواضع تخشی الزلّة فيها ولاسيما جسر الصّراط، وترويض النّفس بالتقوی هو أن يطهّر الإنسان نفسه من كلّ شائبة كالكذب و الحسد وأن يحلّی ضميره بحبّ الخير للنّاس.

الموجّهات التقريبية

الموجّه التقريبی (ظنّ)

هو أحد طرفی التشبيه بصفة الرّجحان وهو من الأفعال التلميحية التی تفيد«الظنّ فی الظّاهر مع احتماله فی بعض المواضع لليقين.» (الأستراباذی، ۱۹۹۶م: ۱٤۹) فهی أداة تندرج ضمن سلّم قوّة الإعتقاد بين العلم والحسبان، فتكون فی مرتبة دون مرتبة أفعال اليقين ولكن من حيث القوّة الإعتقادية. نجد أنّ اليقين والظنّ متساويان مع خصوصية كلّ منهما واختلافهما فی الاتجاه. فالاتجاه الذی نقصده هو علاقة مضمون الكلام بالخارج أی إمّا باتجاه أقصی اليمين نحو العلم أو باتجاه أقصی اليسار نحو الشکّ؛ فإذا كان العلم يدلّ علی اليقين أی اعتقاد جازم فی مطابقة مضمون الكلام لحالة الأشياء فی الكون، فإنّ الظّنّ والحسبان يدلّان علی اعتقاد جازم فی انتفاء هذه المطابقة (المبخوت، ۲۰۱۰ م: ٥٤) ومثال "الظنّ" فی هذه الرّسالة:

«أَمَّـا بَعْدُ، يا بْنَ حُنَيف فَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّ رَجُلاً مِنْ فِتْيـةِ أَهْلِ الْبَصْرَةِ دَعَاكَ إِلَى مَأْدُبَةٍ فَأَسْرَعْتَ إِلَيهَا، تُسْتَطَابُ لَكَ الْأَلْوَانُ، وَتُنْقَلُ عَليكَ الْجِفَانُ، وَمَاظَنَنْتُ أَنَّكَ تُجِيبُ إِلَى طَعَامِ قَوْمٍ عَائِلُهُمْ مَجْفُوٌّ، وَغَنِيهُمْ مَدْعُوٌّ.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

هنـا يخاطب الإمام عثمان بن حنيف ويوبِّخه بسـبب حضوره فـي مجلس الأغنياء ويتعجّب الإمام ويقول: أنت من المؤمنين فما ظننت بک الإجابة هذه. أمّا "ظنّ" إحدى أدوات الإقنـاع حيـث تقتضى هنا (إنّک تجيب إلى طعام) لكـن الجملة المنفية تقتضى (إنّک لا تجيب إلى طعام قوم...).

أمّـا تأثير النفـى فى مقتضى الفعل "ظنّ" وتحديد المقصود مـن نفى هذا الفعل، وما يؤدّيـه من احتمالات فى التأويل الدّلالى، فنجـد أنّ التحقّق ينقلب بموجب النّفى إلى اقتضاء لعدم التحقّق.

حيـث تقتضى "ظنّ" (هنا على وجه الترجيح) إنک تجيب إلى طعام... لكن الجملة المنفية تقتضى (إنّک لا تجيب إلى طعام قوم)... وهذا الأمر يجعلنا نعود إلى الخلف لبيان صـورة "ظنّ" فـى الإثبات حيث نجدها لا تعين مقتضيـات مفاعيلها من حيث التحقّق وعدم التحقّق، «فالإمام فى هذه المسألة يحمل شكّه شكّاً آخر من أجل التّعبير عن عدم التزامـه بصدق مضمون كلامه، لكى يحقّق مفهوم الالتزام والمطابقة بين الكلام والاعتقاد والخـارج؛ لأنَّ الادلّـة والبراهين السّـلبية الواقعية الملازمة للمخاطـب، ابن حنيف- نسـبية- لا ترقى إلى إثبات فسـاده، أى هناک عدم مطابقة بـين الخارج والإعتقاد.» (الزبيدى، ٢٠١٧ م: ١٧٦-١٧٧)

السُّلّم الحجاجى فى هذه الرّسالة

تتجلّى العلاقة المجازية بين الدّعوى والحجّة، لتصبح علاقة شبه منطقية إلى حدّ ما، وذلک بالرّغم من أنها تتجسّد، بطبيعة الحال، من خلال الأدوات اللّغوية، فيتمثّل صلب فعـل الحجاج فى تدافع الحجج وترتّبها حسـب قوّتها؛ إذ لا يثبت غالباً فى السّـياق. لذلک يرتّب المرسل الحجج التى يرى أنها تتمتّع بالقوّة اللّازمة التى تدعم دعواه. وهذا الترتيب هو ما يسمّى "بالسلّم الحجاجى". ويمكن تعريف السلّم الحجاجى بأنّه: «عبارة

عن مجموعة فارغة من الأقوال مزوّدة بعلاقة ترتيبية وله ثلاثة قوانين:

١- قانون الخفض.

٢- قانون تبديل السلّم.

٣- قانون القلب. (الشهری، ٢٠٠٤م: ٤٩٩-٥٠٠)

ونجد أنّ رسائل الإمام (ع) لاتخلو من تمثّلات هذا النوع الحجاجی اللّغوی الذی يكشف عن قوّة الحجج وترتيبها فی القول؛ بل لابدّ لكلّ قول بطبيعته أن يخضع لسلّمية وتراتبية معينة فی خدمة النتيجة أو القول بأسره.

يقول الإمام عليه السّلام فی هذا الصّدد:

«فَوَاللَّهِ مَا كَنَزْتُ مِــنْ دُنْياكُمْ تِبْراً وَلاَادَّخَرْتُ مِنْ غَنَائِمِهَا وَفْراً، وَلاَ أَعْدَدْتُ لِبَالِی ثَوْبِی طِمْراً. وَلاَحُزْتُ مِنْ أَرْضِهَا شِــبراً وَلاَ أَخَــذْتُ مِنْهُ إلا كَقُوتِ أَتَانٍ دَبِرَةٍ وَلَهِی فِی عَيْنِی أَوْهَی وَأَوْهَنُ مِنْ عَفْصَةٍ مَقِرَةٍ.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

ومثلما يصدّق السلّم الحجاجی فی الإثبات، فإنه أيضاً يصدّق فی النّفی، فالإمام يسوق أكثر من دليل على زهده فی الدّنيا والإعراض عن ملذّاتها، حيث نجد أنّ الحجج المستعملة فی هذا المثال هی حجج منفية، كما إنّها جاءت مرتّبة عمودياً ومتدرّجة من الحجّة الأقلّ دلالةً على المدلول إلى الحجّة الأقوى، لتؤوّل بمجملها إلى نتيجة ضمنية هی (الإمام رجلٌ زاهدٌ) ويمكن أن ندرج هذه الأدلّة على زهده بحسب قوّتها فی السلّم الحجاجی بالشّكل التالی:

النتيجة (الزهد والإعراض عن الدّنيا)
هی فی عينی أوهی وأوهن من عفصة مقرة
ولا حُزت من أرضها شبراً
ولا أعددتُ لبالی ثوبی طمراً
ولا ادّخرتُ من غنائمها وفراً
فو الله ما كنزتُ من دنياكم تبراً

ولــو مثّلنا هــذه الحجج بدون نفى، فإنّه يتغير مجمل الخطــاب؛ فتصبح الحجة الأقلّ مدلولاً فى أســفل السلّم هى الحجّة الأقوى دلالةً على النتيجة المضادّة للنتيجة السّابقة، ويمكن إيضاح هذا الأمر عبر السلّم الحجاجى التالى:

نفى النتيجة (الرّغبة والحرص على الدّنيا)

يكنز من الدنيا تبراً

ادّخر من غنائمها وفراً

اعد لبالى ثوبه طمراً

حاز من أرضها شبراً

أخذ من قوتها

شأنها ومحبتها كبيرة فى عينه

يترتّب على ذلک أنّ نقيض إحدى الأدلّة / الحجج (يؤدّى إلى نفى مدلول الخطاب وهذا ما يســمّى بقانون تبديل السلّم ونتيجة لذلک نتبين أنّ قوة النفى / النقيض تترتب ترتيباً عكســياً فى الســلّم، فنقيضُ(ما كنزت من دنياكم تبراً) أى إثبات هذا الأمر هو دليل أقوى من كلّ الأدلّة الأخرى على الرّغبة والحرص على الدّنيا.

حجاجية الصّورة الفنّية

اتّفق الدّارســون على أهمية الصّورة الفنّية كحجر الأســاس فى بنــاء العمل الفنّى والتصوير وســيلة من وســائل الدّلالة البليغة التى تتمكّن فــى النفس فيكون لها الأثر العميق فى الإبلاغ والإثارة وهى توظّف لغاية الإقناع والتأثير قبل أن ينحســر دورها وتعتبر الاســتعارات من أساليب التعبير الفعّالة التى نستخدمها لترک انطباعات دائمية حية. يقول الباحث النفســى اللّغوى المشــهور عالمياً ســوزيتيه هاديــن إلجين: «تعتبر الاســتعارات أكثر الوســائل فعالية من أجل تغيير مواقف الأشــخاص بسرعة وفعّالية وبصورة دائمة.» (الشهرى، ٢٠٠٤م: ٤٨٥) وتشكّل الاستعارات الطّريقة التى نفكّر بها،

فهي تشبه هياكل النوافذ التي يصمّمها المعمار ليصل إلى المنظر المطلوب، بل إنّ أطر النوافذ لا تركّز فقط على ما ينظر إليه، «فإنها أيضاً تحدّد ما تستطيع أن تشاهده، لذا فإنّ الاستعارات تعمل بنفس الطّريقة، إذ إنها تركّز على خصائص معينة، بينما تخفي خصائص أخرى.» (المصدر نفسه: ٤٩٥)

والإستعارة لغةً رفع الشئ وتحويله من مكان إلى آخر واصطلاحاً هو علم من علوم البيان وهي مجاز لغوی تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازی المشابهة (سارة، ٢٠١٥ م: ٦٢) ومن أمثلة تلك في هذه الرّسالة يقول الإمام:

«**وَاللهِ لَوْ تَظَاهَرَتِ الْعَرَبُ عَلَى قِتَالِي لَمَا وَلَّيتُ عَنْهَا، وَلَوْ أَمْكَنَتِ الْفُرَصُ مِنْ رِقَابِهَا لَسَارَعْتُ إِلَيهَا، وَسَأَجْهَدُ فِي أَنْ أُطَهِّرَ الْأَرْضَ مِنْ هَذَا الشَّخْصِ الْمَعْكُوسِ، وَالْجِسْمِ الْمَرْكُوسِ، حَتَّى تَخْرُجَ الْمَدَرَةُ مِنْ بَينِ حَبِّ الْحَصِيدِ.**» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

هنا يتحدّث الإمام عن خُبث طبع معاوية ووصفه بالمعكوس والمركوس ويعتقد من الواجب أن يطهّر الأرض من هذا الشّخص الخبيث. أراد الإمام من كلمة(معكوس) بأنّ معاوية رجل أوّله كآخره وآخره كأوّله وأراد (بالمركوس) إلى مقام نفاقه يعني ظاهره، خلاف باطنه وعبّر بالجسم قاصداً أنّه لا يسمّى إنساناً بل جسم من الأجسام كالجمادات والنباتات غير أنه يشرب ويأكل كالإنسان «ومحصّل الكلام؛ خروجه عن مقام الإنسانية.» (النقوی، ١٣٨٣ق: ٣٥٤)

ثمّ فی نهاية الفقرة تعبّر عن لفظين عن طريق الإستعارة وهما "المدرة" و"حبّ الحصيد"؛ استعار لفظ "المدرة" لمعاوية ويكنّی بها عن الكفر ولفظ "حبّ الحصيد" للمؤمنين ويكنّی بها عن الإيمان؛ استوحی هذه الصّورة الفنية ليشبّه معاوية بحجر وشبّه الناس بالحبّ الذی هو ثمرة الزّرع. فوجود معاوية بين المسلمين كالمدرة بين حَبّ الحصيد يوجب الفساد ويضلّ العباد «ووجه المشابهة أنّه مخلص للمؤمنين من وجود معاوية بينهم ليزكّوا إيمانهم ويستقيم دينهم؛ إذ كان وجوده فيهم سبباً عظيماً لفساد عقائدهم وهلاک دينهم كما يفعل أهل البيادر من تصفية الغلال وإخراج ما يشوبها ويفسدها من المدر وغيره.» (الأسدی، ٢٠٠٦م: ٥٥٧) إنّ هذه الصّورة التی رسمها الإمام يوافق مع المخاطبين، لأنّهم من أصحاب الزّرع والإمام يريد أن يؤثّر فی نفسية المخاطب عن طريق هذه التشبيه

ويؤكّد بأنّ تواجد معاوية بين المسلمين يسبّب فساد عقائدهم وهلاک دينهم. والإمام لجأ إلى أسلوب الکناية الذی يتضمّن خرق المعنی الحرفی والمعجمی للملفوظات لتشکيل صورة تتضمّن خيالاً أوسع «ويحفز المتلقّی إلی البحث عنها ويحاول جاداً اکتشاف ما يقصده المرسل.» (الخزاعی، ٢٠١٧م: ٩٧)

کما أشار أميرالمؤمنين إلی حاله مع الدّنيا(فی هذه الرّسالة) بقوله:

«إِلَيکِ عَنی يا دُنياَ فَحَبلُکِ عَلَی غَارِبِکِ.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

فی هذه الفقرة يمثّل الإمام الدّنيا بصورة من يعقل ويخاطبها بخطاب العاقل ليکون ذلک أوقع فی النّفوس وأمرها بالتنحّی والإبتعاد ويکنّی بها عن الطّلاق والترک؛ لأنه شبّه الدنيا بالحيوان الذی حبله علی غاربه وهو يذهب حيث يشاء، فقد حرّر الإمام نفسه عن ملذّات الدنيا وشهواتها. ومرّة أخری شبّهها بالحيوان الذی له مخالب (قَدِ انْسَلَلْتُ مِنْ مَخَالِبِکِ) «استعارة بالکناية عن کونها کالأسد فی جذبها للإنسان بما فيها من الشّهوات والقينات إلی الهلاک الأبدی کما يجرّ الأسد فريسته.» (الأسدی، ٢٠٠٦م: ٥٥٨)، ثمّ شبّه الدنيا بالصّائد(وَأَفْلَتُّ مِنْ حَبَائِلِکِ) و«کنّی بهذا الوصف المستعار عن کونها تصييد قلوب الرّجال بشهواتها الوهمية فهی لها کحبائل الصائد.» (المصدر نفسه) کما أن الصياد يصيد الحيوانات بحبائله، إن الدّنيا تصيد الناس بظواهرها ومغرياتها ويشير الإمام إلی خلاصه ونجاته من الدنيا الدنية. وفی عبارة (وَاجْتَنَبْتُ الذَّهَابَ فِی مَدَاحِضِکِ) «استعار لفظ مداحضها لشهواتها وملذّاتها باعتبار کونها مزالق أقدام العقول عن طريق الله ومصارع لها» (المصدر نفسه) والإمام شبّه الدنيا بالأرض الواسعة التی لها مراتع کثيرة خضرة وشبّه نفسه الشريفة بمن يرتع فيها، ومن أمثلة تلک قوله عليه السّلام:

«إِذَا کَانَ هَذَا قُوتُ ابْنِ أَبِی طَالب فَقَدْ قَعَدَ بِهِ الضَّعْفُ عَنْ قِتَالِ الأَقْرَانِ وَمُنَازَلَةِ الشُّجْعَانِ،أَلَا وَإِنَّ الشَّجَرَةَ الْبَرِّيةَ أَصْلَبُ عُوداً وَالرَّوَاتِعَ النَّضِرَةَ أَرَقُّ جُلُوداً وَالنَّابِتَاتِ الْعِذْيَةَ أَقْوَی وَقُوداً وَأَبْطَأُ خُمُوداً.» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

هنا جاء الإمام بأربعة تمثيلات کی تشرح بأنّه ليس علاقة بين القوّة والشّجاعة وأکل الطّيبات من الرزق؛ لأنّهم يعتقدون بضعف الإمام عن قتال الأقران بسبب قوته النزر؛ لذلک يجيبهم بهذه التمثيلات. أوّلاً فی عبارة (إِنَّ الشَّجَرَةَ الْبَرِّيةَ أَصْلَبُ عُوداً) يمثّل الإمام

بالشّجرة البرّية ويقاس نفسه عليها في الشّجاعة والصلابة، كما أنّ الشجرة البرّية تنبت في الصحراء ولا تتغذّى إلا بماء المطر، لكن عوده أصلب من الشّجرة الأهلية التي تنبت في المزارع وهي أضعف بالنّسبة للشجرة البرّية؛ إنّ الإمام أيضاً مع قلّة غذاءه يكون أقوى من الآخرين، لأنه يتحمّل في حياته كثيراً من الصّعوبات خلافاً للذين يعيشون عيشة طيبة وليس لديهم القدرة أمام الصعوبات «والمشترک الجامع بينهما هو قلّة الغذاء وجشوبة المطعم كقلّة غذاء الشجرة البرّية وسوء رعيها والحكم عن ذلک هو صلابة أعضائه وقوّته كصلابة عود الشجرة البرّية وقوّتها.» (الأسدي، ٢٠٠٦ م: ٥٥٦)

وفي عبارة «وَالرَّوَائعَ الْخَضِرَةَ أَرَقُّ جُلُوداً» تشبيه معاوية وأصحابه بالرّوائع الخضرة وهي الأشجار والأعشاب الغضّة الناعمة الحسنة؛ لأنّهم يعجزون عن المقاومة ولايمكن لهم التجلّد على المصائب ويميلون إلى الدّعة والرّفاهية «والمشترک الجامع بينهما هو الخضرة والنّضارة الحاصلة عن الترف ولين المطعم والحكم اللازم عن ذلک هو رقّة الجلود ولينها والضّعف عن المقاومة وقلّة الصبر على المنازلة والميل إلى الدّعة والرفاهية والغرض أن يعلم كون أقرانه أضعف منه.» (المصدر نفسه: ٥٥٧) وفي النهاية «وَالنَّابِتَاتِ الْعِذْيَةَ أَقْوَى وَقُوداً، وَ أَبْطَأُ خُمُوداً» شبّه الإمام نفسه بالنباتات العذية التي يسقيها ماءُ المطر وبسبب ذلک يكون أقوى على إشعال نار الحرب ويتّصف بالصّبر.

وكذلک في هذه الفقرة قد أتى الإمام بعدّة مؤكّدات عندما أحسّ بتسرّب الشکّ إلى ذهن المستقبل من أجل أن يستحكم الخبر في نفسه. «لأنّ وظيفة الخبر تثبيث المعنى في تلک النفس الرّافضة له؛ فلابدّ أن تكون العبارة ووثاقتها ملائمة لحال النفس، قادرة على الإقناع.» (حسنين موسى، ١٩٨٠م: ٨١)

وبعد ذلک لتأكيد كلامه أي توصيف شجاعته، مثّل الإمام، نفسه أمام رسول الله في العلم والقدرة والزّهد والحلم والصّبر قائلاً: «أَنَا مِنْ رَسُولِ اللَّهِ كَالضَّوْءِ مِنَ الضّوء» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

«وأصل هذا التمثيل هو الضّوء بالضّوء وفرعه نسبة نفسه من رسول الله وعلّته الجامعة هي كون علومه وكمالاته النفسانية المشرقة مستفادة ومقتبسة من مصباح علم النبوّة وكمالاتها كالمعلوم من العلّة.» (الأسدي، ٢٠٠٦م: ٥٥٧)

شكل الصّورة وأبعادها الحجاجية

فــي هذا القســم من المقالة ندرس المنحنــى الحجاجى الذى تؤديــه الصّورة الفنّية انطلاقاً من شــكلها(القالب/الهيكل) الذى يحوى تلك المادّة المســتمدّة أو المستقاة من الواقع الذى تعارف الناس عليه وهذا الشــكل أو البناء التصويرى قد يظهر بأشــكال أسلوبية متعدّدة. ومن أمثلته قوله عليه السّلام إلى عثمان بن حنيف، فى حاله مع الدّنيا وتطلّعه إلى الآخرة:

«**طُوبَى لِنَفْــسٍ أَدَّتْ إِلَى رَبِّهَا فَرْضَهَا، وَعَرَكَتْ بِجَنْبِهَا بُؤْسَــهَا، وَهَجَرَتْ فِي اللَّيْلِ غُمْضَهَا، حَتَّى إِذَا غَلَبَ الْكَرَى عَلَيهَا افْتَرَشَتْ أَرْضَهَا، وَتَوَسَّدَتْ كَفَّهَا، فِي مَعْشَرٍ أَسْهَرَ عُيونَهُمْ خَوْفُ مَعَادِهِمْ، تَجَافَتْ عَنْ مَضَاجِعِهِمْ جُنُوبُهُمْ.**» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

فقولُــه (عركت بجنبها بؤســها) كنايــة عن الصّبر علــى نزول المصائــب والبؤس يقال:«عرک فلان بجنبه الأذى، إذا أغضى الطّرف عمّن يؤذيه وصبر على فعله، ويلازم ذلک عدّة فضائل كالحلم والكرم والعفو والصّفح والتجاوز وكظم الغيظ واحتمال المكروه والعفّة ونحوها.» وقوله (وهجرت فى اللّيل غمضها) كناية عن إحياء النّفس ليلها بعبادة ربّها واشــتغالها بذكره، و"تجافت عن مضاجعهم جنوبهم" كناية، إذ إنّ اجسامهم لم تكن لتســتقرّ على فراشها خوفاً من معادها واشتغالاً بما يصلح آخرتها. هذه الفقرة المصطفاة تعتمد على الشّكل الثانى من أشكال(القالب/الهيكل) الصورة الفنّية الحجاجية أى:

دليل ⟵ **مدلول**

(أ) يجاور (ج) ⟵ **(أ)**

وينطبق هذا الشــكل على الكناية بمختلف أنواعها ســواء كانت كناية عن صفة أو كناية عن موصوف، حيث يجاور المكنّى عنه المكنّى به.

و مثال آخر فى هذه الرّســالة قوله عليه الســلام: «**وَأَنَا مِنْ رَسُولِ اللّه كالصّنو مِنَ الصّنو وَالذِّرَاعِ مِنَ الْعَضُدِ.**» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

هذه الفقرة من رســالة الإمام تعتمد على الشّــكل الثالث من أشكال الصّورة الفنية الحجاجية على النحو التالى:

دليل ←———— مدلول

(أ، ب)= (ج، د) ←———— (أ، ب)

وينطبق هذا الشكل على التشبيه التمثيلی الذی يكون قائماً على المشابهة بين البُنی، حيث يمثل العنصر(أ) بالنسبة للعنصر(ب) ما يمثّله العنصر(ج) بالنسبة للعنصر (د) (الزمانی، ٢٠١٢م: ٢٠٤)

فيكون شكل التشبيه على هذا الأساس فی هذا التمثيل كالآتی:

أ. الامام علی عليه السلام

ب. رسول الله صلى الله عليه وآله

ج. الصنو/ الذراع

د. الصّنو/ العضد

أی مكانة الإمام (ع) أمام رسول الله (ص) كمنزلة الصّنو من الصّنو أو بمنزلة الذّراع من العضد.

وقد يختلف شكل التمثيل بحسب تعدّد عناصره المذكورة، فقد تكون تلك العناصرأربعة كما فی المثال السابق وقد تكون أكثر من أربعة أو أقلّ، إذ قد يكون انعقاد التشبيه التمثيلی بين عناصر متعدّدة من الجهتين المشبه والمشبه به تزيد على هذا العدد.

و مثال ذلک قوله عليه السّلام: «**وَكَأَنِّ بِقَائِلِكُمْ يَقُولُ إِذَا كَانَ هَذَا قُوتُ ابْنِ أَبِی طَالِبٍ فَقَدْ قَعَدَ بِهِ الضَّعْفُ عَنْ قِتَالِ الْأَقْرَانِ وَمُنَازَلَةِ الشُّجعَانِ أَلاَ وَإِنَّ الشَّجَرَةَ الْبَرِّيَةَ أَصْلَبُ عُوداً وَالرَّوَاتِعَ النَّضِرَةَ أَرَقُّ جُلُوداً وَالنَّابِتَاتِ الْعِذْيَةَ أَقْوَى وَقُوداً وَأَبْطَأُ خموداً.**» (نهج البلاغة، رسالة ٤٥)

نجد أنّ الشّكل أعلاه قد استجاب إلى الشّكل النموذج بحيث يصبح تشابه العلاقة قائمة على بنيتين هما:

قلّة طعام الامام وجشوبة المطعم.

صلابة أعضاء الامام وقوّته.

(ج): قلّة غذاء الشجرة البرّية وسوء رعيها.

(د): صلابة عُود الشجرة البرّية وقوّتها.

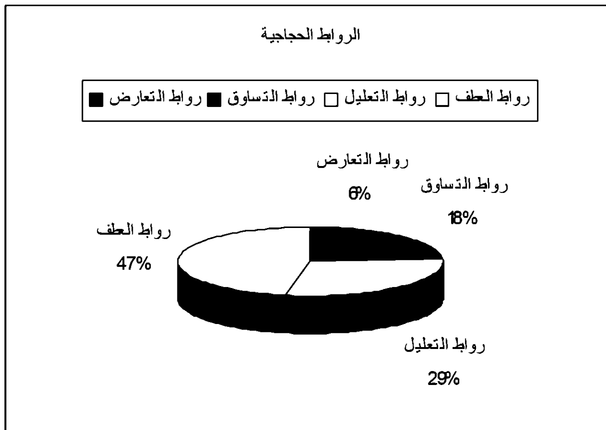
النّضارة والرقّة الحاصلة من ترف ولين مطعم خصوم الإمام وأقرانه كمعاوية .
الضّعف عن المقاومة وقلّة الصّبر على المنازلة والميل الى الدّعة والرّفاهية.
(ج): الرّواتع الخضراء.
(د): رقّة الجلود ولينها.

قلّة طعام الإمام وجشوبة المطعم .
أقوى على سعير نار الحرب وأصبر على وقدها وأبطأ فتوراً فيها وخموداً.
(ج): النباتات العذية.
(د): بطئ وقدها بالنار وبطئ فتورها وإخمادها.

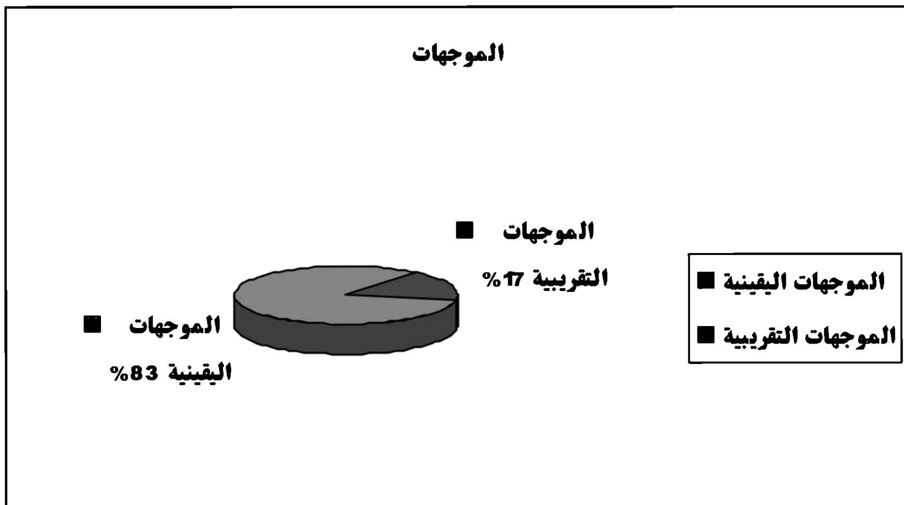
ففى هذه الفقرة يمنح المرسل حالة الاستقبال وما ينبثق عنها من مستجدّات حال التواصل أهمية بالغة، «فيسعى إلى إطفاء عناصر التشويش التى قد تحدث بسبب كمّية المعلومات الجديدة وغرابتها بأساليب لغوية مضادّة.» (الخزاعى، ٢٠١٧م: ٦٦)

النتيجة

١- إنّ هذه الرّسالة تقوم على الطّابع الحجاجى والإمام يحاول من خلالها تنفيذ أغراضه عبر الإقناع والتأثير؛ على سبيل المثال يعنى الإمام بحروف الربّط والعطف لتوجيه كلامه واستعان بها من أجل التأثير والإقناع والأشكال البيانية أى الاستعارة وغيرها. أمّا بالنسبة لإحصائيات موارد الاستعمال للرّوابط والعوامل الحجاجية، فنرسم الرّسم البيانى لها كالآتى:



وفى دائرة الموجّهات الحجاجية يرسم الرّسم البيانى لها كالآتى:



وكمـا يبـدو أنّ الإمام يكثر من اسـتخدام الموجّهات اليقينية أكثـر من الموجهات التقريبية ولاسـيما القسـم؛ حتى يثبت عـدم حرصه على الدّنيا وانقيـاده إلى ملذّاتها ورغائبها وهو بوصفه هذا يريد أن يقنع المخاطب كى يحذّر من مغريات الدّنيا ومكائدها ووظّف المرسـل أنواع القسـم والتوكيدات، لأنه يحاول اسـتثارة المتلقّى وتحريک كلّ قنواته التواصلية من أجل أن يستحكم كلامه فى خلده وشدّد رباطة جأشه.

٢- فى هذه الرّسـالة أكثر المرسل من أسـاليب البيان ليبتعد بأسلوبه عن التقريرية والمباشـرة؛ مسـتغلاً طاقات هذه الأسـاليب للوصول إلى الإقناع والتأثير فى المتلقّى ولذلک عدل بلفظ عن آخر للتّعبير عن معانٍ ودلالات عميقة. وكذلک استخدم المرسل فى هذه الرّسـالة كثيراً من المفارقـات النّحوية وينتهک النظـام المعيارى للملفوظات وهذه المفارقة تُرشـدنا إلى المفارقة بين فعل المرسل الرّافض للدّنيا وبين فعل المخاطب المخالف لما أراده منه إمامه. وغرض الرّسالة هذه جاء من أجل المأموم ومن أجل بيان مخالفته لإمامه.

٣- أخذ المسـتوى الدّلالى مساحته الرحيبة فى هذه الرّسالة من خلال التشبيهات التى كانت واضحةً فى صورها، قريبةً من الذّهن وكذلک العلاقات التى تربط بين طرفى التشبيه ووجه الشـبه قريب لا يحتاج فى إدراكه إلى تأويل وتفكير وكذلک الإستعارة

التـــى لا نكاد نجد فيها صـــوراً صعبة تحتاج فى فهمها إلى إعمال الذّهن وكدّها وكذلك الكناية. يعتمد المرســـل فى صوره التشبيهية على الهيئات المختلفة، ما يجعل المتلقّى فى رقابة دائمة مع النصّ من أجل اكتشـــاف الخيوط المشـــتركة بين هذه الصّور. والكناية والتمثيل والتشـــبيه فى هذه الرّســـالة لم تـــأتِ للتزيين وترصيع الـــكلام فقط؛ بل ذريعة أساسية لتوجيه المخاطبين وحملهم على الإذعان والاعتراف.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة.

ابن خراف، ابتسام. (٢٠١٠م). الخطاب الحجاجى السياسى فى كتاب (الامامة والسياسة) لابن قتيبة، دراسة تداولية. الجزائر: جامعة الحاج لخضر.

ابن منظور، جمال الدين محمد. (١٤١٤ق). معجم لسان العرب. ط الثالثة. بيروت: دار صادر.

أبوعرقوب، إبراهيم. (٢٠٠٥م). الاتصال الاجتماعى ودوره فى التفاعل الاجتماعى. عمان: مجدلاوى للنشر والتوزيع.

أرسطوطاليس. (١٩٧٩م). الخطابة. الترجمة العربية القديمة، تح. بدوى عبد الرحمن. بيروت: دار القلم.

الأسترآباذى، رضى الدين. (١٩٩٦م). شرح الكافية. ليبيا: منشورات قار تونس.

الأسدى، عادل. (٢٠٠٦م). من بلاغة الإمام على(ع) فى نهج البلاغة. طهران: المحبين.

البحرانـــى، كمال الدين بن ميثم بن على. (١٩٩٢م). شـــرح نهج البلاغـــة. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

بلخير، هشـــام. (٢٠١٢م). آليات الإقناع فى الخطاب القرآنى، دراســـة حجاجية. مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير فى اللسانيات العامّة (سورة الشعراء نموذجاً). الجزائر: جامعة الحاج لخضر.

پروينى، خليل. (١٤٣٥م). «الصّورة الفنية فى رســـائل الإمام على(ع) (دراســـة فى ثلاث رسائل من نهج البلاغة نموذجاً)». طهران: مجلة آفاق الحضارة الإســـلامية. الســـنة السادسة عشرة. العدد الثانى. صص ٤٨-٢٣

الجاحظ. (١٩٩٥م). البيان والتبيين. تح: عبدالسلام هارون. القاهرة: مطبعة الخانجى.

الجرجانى، عبدالقاهر. (١٩٩١م). دلائل الإعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر. رياض: دارالمدنى.

الحصرى، أبو إسحاق بن على. (١٩٨٦م). زهر الآداب وثمر الألباب. تح. محمد محى الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل.

ديماس، محمد راشد. (١٩٩٩م). الحوار والإقناع. ط الأولى. بيروت: دار ابن حزم.

رزق، على. (١٩٩٤). نظريات فى أساليب الإقناع. بيروت: دارالصفوة.

الزبيدی، جبّار. (۲۰۱۷م). رسائل الإمام علی(علیه السلام) فی نهج البلاغة: دراسة حجاجية. ط الأولی. كربلا: مؤسسة علوم نهج البلاغة.

سارة، قطاف. (۲۰۱۵م). أدوات الإقناع البيانية فی مقامات البشير الإبراهيمی. بجاية: جامعة عبدالرحمن ميرة.

سعدون هنون، هادی. (۲۰۱۲م). التصوير الفنی فی خطب المسيرة الحسينية. ط الأولی. النجف: إصدارات العتبة العلوية المقدسة.

السيوطی، أبوالفضل جلال الدين. (۲۰۰٦م). الاتقان فی علوم القرآن. بيروت: المكتبة العصرية.

شمال حسن، محمود. (۲۰۰٦م). الصورة والإقناع. القاهرة: دار الآفاق العربية.

الشهری، عبدالهادی بن ظافر. (۲۰۰۷م). استراتيجيات الخطاب، مقاربة تداولية. بيروت: دارالكتب الجديدة المتحدة.

صفوت، أحمد زكی. (۱۹۹٦م). جمهرة خطب العرب. بيروت: المكتبة العلمية.

صولة، عبدالله. (۲۰۰۷م). الحجاج فی القرآن الكريم من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبية. ط الثانية. القاهرة: دارالمعارف.

العبد، محمد. (۲۰۰۵م). النصّ والخطاب والإتّصال. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب.

العزاوی، أبوبكر. (۲۰۱۰م). الخطاب والحجاج. بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة.

القرطاجنی، حازم.) ۱۹٦٦(. مناهج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب بن الخوجة. تونس: لانا.

قصاب، وليد ابراهيم. (۱۹۹۹م). البلاغة العربية–علم المعانی. دبی: دارالقلم.

الكعبی، رائد حاكم. (۲۰۱۵م). بلاغة الإقناع؛ قراءة حجاجية فی خطب الإمام الحسين(ع). رسالة ماجستير. جامعة كربلاء.

المبخوت، شكری. (۲۰۱۰ م). الاستدلال البلاغی. بيروت: دارالكتاب الجديدة المتحدة.

المبخوت، شكری. (۲۰۰۹م). توجيه النفی فی تعامله مع الجهات والأسوار والروابط. بيروت: دارالكتاب الجديدة المتحدة.

المبرّد. (۱۹۸۸م). الكامل فی اللغة والآداب. بيروت: مؤسسة المعارف.

المتوكل، أحمد. (۱۹۸۵م). الوظائف التداولية فی اللغة العربية. الدار البيضاء: دارالثقافة.

المرادی، أبومحمد. (۱۹۹۲م). الجنی الدانی فی حروف المعانی. تحقيق فخرالدين قباوة ومحمد نديم فاضل. بيروت: دارالكتب العلمية.

مفتاح، محمد. (۱۹۹۰م). مجهول البيان. المغرب: الدار البيضاء.

النقوی، محمدتقی. (۱۳۸۳م). مفتاح السّعادة فی شرح نهج البلاغة. تهران: قائن.

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش / كانون الأول ٢٠١٩م

صص ١٣٦ ـ ١١١

جمالية الملامح الانزياحية في أشعار عزّالدّين المناصرة على أساس نظرية جيفري ليتش

مصطفى كمالجو (الكاتب المسؤول)*

جواد محمّدزاده**

الملخّص

إنّ الانزياح ظاهرة من الظواهر الهامة في الدارسات الأسلوبية التي تهتم بلسان النص الأدبي على أنّه لغة مضادة لما هو معتاد ومن هنا سعى هذا البحث إلى دراسة هذه الظاهرة على ضوء المنهج الوصفي – التحليلي، في شعر عزّالدّين المناصرة الذي رغب في انتهاک قواعد اللغة العادية وثار على قيودها. يهدف هذا البحث إلى الكشف عن جماليات الانزياح واستجلاء أبعاده لدى هذا الشاعر الذي حفل شعره بهذه التقنية الفنية مما تدلّ النتائج على أنّ الانزياح الدلالي كان من الملامح الأكثر حضوراً لديه، حيث قد تمكّن الشاعر من أن يحقّق علاقة بعيدة ملهمة بين الدّال والمدلول من خلال أسلوب المفارقة وتراسل الحواس. أمّا تجلّيات الانزياح في المستوى النحوي فتتبدّى في التقديم والتأخير والاعتراض وفي المستوى الإيقاعي كان الحضور المكثّف للمزج بين التفعيلات واستخدام التكرار الصوتي أمّا في المستوى الكتابي فلجأ الشاعر إلى تفتيت الألفاظ واستخدام السطور المتساقطة والبياضات المنقّطة. وفي المستوى الأسلوبي، لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ العامّية وميلاد ألفاظ جديدة بواسطة التصرف في بنية الكلمة. إنّ الغرض الجمالي العام لكلّ من هذه التجليات هو إثارة الدهشة والمفاجأة لدى المتلقّي إلا أنّ الغرض الخاص فهو يختلف باختلاف السّياق الذي ترد هذه الظاهرة فيه.

الكلمات الدليلية: عزّالدين المناصرة، الانزياح، مزج التفعيلات، المفارقة، الألفاظ العامية.

*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران

kamaljoo@umz.ac.ir

**. دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة مازندران، بابلسر، إيران

jvdmohammadzadeh@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١١/٢٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٤/١٢ش

المقدمة

إنّ القصيدة العربية الجديدة خرجت عن إطار العربية القديمة، حيث نرى أنّ الشاعر المعاصر استعان كثيراً ما بالتفعيلة دون التزام نظام ثابت فهذا الأمر ليس فی الموسيقی فقــط وإنّما فی جميع المســتويات التركيبية والصرفية والكتابيــة والمعنوية، وأصبح أهم خاصية فی اللغة الشــعرية المعاصرة هو خروجها عن المألوف، حيث يبتعد بالنص عن المباشــرة الباردة التی تتجلی فی التعبير المألوف وهذه الصفة العدولية أهم ما يميز اللغة الشــعرية عن غيرها، «فــاللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هــی ضده لأنّ جوهرها يتمثل فی انتهاک قواعد اللغــة.» (فضل، ١٩٩٢م: ٦٤) لذلک اهتمت معظم الدراســات الأســلوبية الحديثة بظاهرة الانزياح فی النصّ الأدبی؛ لأنه يمثل فی الواقع عندهم أســلوب النصّ الذی يتميز به عن غيره من النصوص الأخری، والانزياح يعنی «خروج التعبير عن السّــائد أو المتعارف عليه قياسًــا فی الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا.» (اليافی، ١٩٩٥م: ٢) ومن الجدير ذكره أنّ الانزياح تقنية فنّية يســتخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعورية فهو ليس محصورًا بشعراء عصر معــين إلا أننا نريد أن ندرس هذه الظاهرة فی القصيدة العربية الجديدة ومن هنا يهدف هذا البحث إلی دارســة ظاهرة الانزياح فی شــعر عزالدين المناصرة تناولاً أســلوبيا لذلــک اتجه البحث فی الإطارين: الأول وهو الإطار النظری الذی ندرس فيه مصطلح الانزيــاح ونتحدث فيه عن رؤية جيفری لينتش مما سُــلِّط الضّوء فيه علی مفهومه عنده وبيــان أشــكاله وأنواعه، أمّا الإطــار الثانی فهو عبارة عن التطبيق العلمی لما ســبقت الإشارة إليه فی الإطار الأول؛ حيث يتم البحث فی النص الشعری المناصری؛ للكشف عن أســرار ما قال به الشــاعر فی قصائده من تعابير لامألوفة. إنما هذا البحث ســلَّط الضــوء ليــس علی ما يقول الشــاعر بل علــی كيفية ما يقول؛ أی أنه دراســة لا تعالج الموضوعات فی شعره بل طريقة تناوله لها وأسلوبه فی معالجتها.

أسئلة البحث

١- ما تجليّات الانزياح إيقاعيًا وتركيبيًا ودلاليًا وكتابيا وأسلوبيا فی النص الشعری

المناصری وأيها أكثر انتشارًا فی قصائده؟

۲-كيـف اسـتطاعت ظاهرة الانزياح أن تكشـف لنا العمق الفنـی والدلالی للغة الشعرية عند عزّالدين المناصرة؟

۳- ما وظائف الانزياح الجمالية فی أشعاره؟

فرضيات البحث

- كان المزج بين التفعيلات واسـتخدام القوافی المتجاوبة ظاهرة من أهم الظواهر المنزاحة فی المستوی الإيقاعی كما أنّ التفتيت والاستعانة بالسطور المتساقطة والبياضات المنقّطة ملامح أسـلوبية فی نمط الكتابة. فی المستوی التركيبی نری أنّ للاعـتراض والتقـديم حضوراً مكثّفاً فی أشـعار الشـاعر إلا أنّ الانزياح الدلالـی بما فيه مـن المفارقات وتجاوبات الحـواس كان أكثر ملامح الانزياح انتشارًا فی قصائده.
- الاسـتعانة بأنماطٍ مختلفة من الانزياحات عند المناصرة جعلت النص الشعری المناصری أن يكون فضاءً مفتوحًا يحمل مختلف الدلالات والتأويلات.
- للانزياح أغراض جمالية متعددة إلا أنّ المفاجأة وإثارة الدهشة للمتلقّی تعدّ من الأغراض العامّة فی النص الشعری المناصری أمّا الأغراض الرئيسة فهی تعود إلی السياق، حيث تختلف باختلاف المواقف التی ترد فيه.

خلفية البحث

بالنسبة لعزّ الدين المناصرة هناک دراسات تجدر الإشارة إليها، منها:

مقالة «رموز المحتلّين فی شـعر عز الدين المناصرة» للكتاب: محسـن سـيفی، وروح الله صيادی‌نژاد، وفرحناز شـريعت، نشرت هذه المقالة فی مجلّة "النقد الأدبی المعاصر" العدد ۱۱، الخريف ۱۳۹۵هـ.ش. تسلّط هذه المقالة الضوء علی الرموز التی وظفها هذا الشاعر الفلسطينی المشرّد بديلا عن شخوص المحتلين و يقوم بالكشف عنها.

مقالة «معنا آفرينی در شـعر با اسـتفاده از هنجارگريزی زبانی) بررسی موردی:

عزالدين مناصره، شاعر معاصر فلسطيني» للكاتبين: علی سليمی و رضا كيانی، نشرت هذه المقالة فی مجلّة "پژوهشنامه نقد ادب عربی" العدد ٢، الربيع والصيف ١٣٩٠هـ.ش. لقد أشـار الباحثان فی المقالة إلى أهمية الانزياح فی الشـعر وما له من تأثير فی فهم الشـعر كما أشارا إلی أن الشـاعر وظّف الانزياح بأسلوب قد يدخل فی شعره الغرابة وصعوبة الفهم.

مقالة «عز الدين المناصرة شـاعر الحبّ والمقاومة» للكاتبين: حسين كيانی، وفضل الله ميرقادری. تمّ نشـر هذه المقالة فی مجلّة "لسان المبين"، الخريف ١٣٩٠هـ.ش، العدد ٥. وصل الكاتبان بعد رصد مظاهر المقاومة فی أشعار الشاعر إلی أنّه قد ألّف بين الحب والمقاومة، فهو يتأرجح بين الحب والسيف، ويجمع بين الحداثة والمقاومة الشعرية.

مقالـة «الرموز التراثية فی شـعر عز الديـن المناصرة» للكاتـب: إبراهيم منصور الياسـين. تمّ نشـر هذه المقالة فی مجلّة مجلة جامعة دمشـق العدد الثالث + الرابع، عام ٢٠١٠ م. تروم هذه المقالة مقاربة ظاهرة توظيف الموروث فی تجربة عز الدين المناصرة الشـعرية، وبيان دورها فی خدمة تلك التجربة، وإضاءة جوانبها من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

رسـالة ماجسـتير عنوانها: «بنية النّصّ فی شعر عزّ الدّين المناصرة، ديوان "لا أثق بطائر الوقواق" أنموذجًا»، إعداد الطالب محمّد يونس حسين عمرو، نوقشت هذه الرسالة عـام ٢٠١٧م، فی جامعة الخليل بكلية الدراسـات العليا. تأتـی لبيان تلك الجوانب الإبداعيـة، ولإبراز خصوصية الظّواهر الفنّية، وتجاوبها مع الفكر والمضمون، ولكشـف قدرة الشاعر علی توظيف أدواته التعبيرية.

ولا يفوتنا أيضا دراسـة «مقاربة أسـلوبية لشـعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)» للباحث يوسـف رزقة. نشرت فی مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الثانی، عام ٢٠٠٢م. تحاول الدراسـة الكشـف عن دور المثيرات الأسلوبية فی بناء شعرية النص. والحقيقة أنّ هذه الظاهرة (ملامح الانزياح علی أسـاس نظرية جيفری لينتش) لم تدرس فی شـعر عزّ الدين المناصرة – علی حدِّ ما نعلم – ومن هنا حاول البحث أن يكشـف عنها، ويستجلی أبعادها.

مفهوم الانزياح

إنّ هذا المصطلح قد عرف بالفرنسـية على أنّه (Ecart) وبالإنجليزية (Deviation) وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح بالنقد الغربي، وذلک باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه ومن هذه المصطلحات حسب تصنيف عبد السلام المسدي:

المصطلح	الانزياح	الانحراف	الانتهاک	خرق السنن	الفضيحة
مستعمله	فاليری	سبيتزر	كوهين	تودوروف	بارت

وهـذه المصطلحات جميعها دوالّ لمدلـول واحد، حيث أطلق عليها عدنان بن ذريل: "عائلة الانزياح" فمفهوم الانزياح متصل بمعرفة ما ينقل الكلام من السمة الإخبارية إلی السمة الإنشائية وذلک بتصرف «مسـتعمل اللغة في هياكل دلالاتها وأشكال تراكيبها بمـا يخرج من المألوف» (المسّـدي، ٢٠٠٦م: ١٢٤– ١٢٥)، بذلک فـ«الانزياح اختراق مثالية اللغة والتجرّؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلی انتهاک الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، أو إلی العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عمل عليه هذا النسق.» (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥)

الانزياح في رؤية جيفري ليتش[1]

يصف جيفري ليتش، وهو لغوي إنجليـزي، الانزياح بأنّه نتيجة للتوازن أو القَوعدة (إضافة قواعد إلی قواعد اللغة القياسـية) والانحراف (خروج عن القواعد السائدة في اللغـة المألوفة) (Leech, 1969: 36-38) ويعتقـد أنّ الانزياح مقبولٌ إذا لم يخلّ عملية التخاطب ولا يمسّ بإيصال الرسالة إلی المتلقّي. (صفوي، ١٣٧٣ش: ٤٣) في رؤية ليتش، إنّ الانحراف يرتبط ارتباطًا مباشرًا مع القواعد السائدة في مألوف اللغة؛ لهذا السبب، قبل أن يشـير إلی أنواع الانزياحات، قام بدراسة بنية اللغة وقسّمها إلی النمط العادي والفنّي أو الإبداعي. في النمط العادي، يسـتخدم منشئ الأثر الإمكانيات التقليدية إلا أنّـه في النمـط الفنّي (الإبداعي) يبحث عن عالم جديد مـا وراء القيود الأدبية ويعتقد أنّ التميز يقع علی المسـتويات الثلاثة أي: علم الدلالة، والشّـكل، والتحقق الصوري.

---

1. Leech , G. N.

(Leech, 1969: 36-38) فبالتالى، وفقاً لنظرية التّميز، قسّم الانزياح على ثمانية أقسام: المعجمية (الخروج عن طرق صنع الكلمات فى اللغة المعيارية وخلق المفردات الجديدة) النحوية (الإخلال فى ترتيب قواعد اللغة) الدلالية (انتهاک الخصائص الدلالية التى تحكم على استخدام المفردات فى اللغة القياسية) والإيقاعية (خروج عن القوانين السائدة فى علم العروض) الزمنية (استخدام الأشكال التى كانت شائعة فى اللغة)، الأسلوبية (خروج عن النسق الحاكم فى اللغة إلى نوع حوارى منها) والكتابية (كسر نظام كتابة المألوف (. (صفوى، ۱۳۷۳ش: ٤٠–٤٣) أما فى هذا البحث، فدرسنا الملامح الانزياحية التى لها أكثر حضورًا وانتشارًا فى أشعار عز الدين المناصرة الذى حفل شعره بها ومنها: الانزياح الإيقاعى، والكتابى، والتركيبى (النحوى)، والأسلوبى، والدلالى.

الانزياح الإيقاعى

والمراد بالانزياح الإيقاعى يعنى «خروج الشاعر عن القواعد الشعرية المتعلّقة بالوزن والقافية والإيقاع عمومًا فيطرح لنا ما يسمى"بالانزياح الصوتى أو الإيقاعى".» (أبوالعدوس، ٢٠٠٧م: ١٨٧) فيكون الانزياح عن القاعدة المتمّثلة فى الصور العروضية الصحيحة التى نصّ عليها العروضيون، وذلک باللجوء إلى الصور العروضية المزاحة والمتغيرات وهذه المتغيرات يمكن أن نقسمها قسمين: قسما عرفه الشعر العربى القديم، ونصّ عليها علم العروض، وقسما ثانيا استحدثه الشعراء العرب المعاصرون مع حركة الشعر الحر خاصة، وإذا كان القسم الأول انتهاكًا للشكل النظرى لصور بحر من البحور الشعرية، فإن القسم الثانى يعتبر تماديا فى الخرق والانتهاک، وذلک من أجل خلق لغة أدبية تختلف عما سواها بفضل نسقها الشعرى المتفرّد. (قاسى، ٢٠٠٨م: ٤٠) سنعمد إلى تجلية الانزياحات الصوتية فى البناء الشعرى عند عزالدين المناصرة من خلال دراسة العناصر الصوتية المساهمة فى بنائه، حيث كان المزج بين التفعيلات من أكثر الظواهر المنزاحة عن المعيار العروضى فى المستوى الخارجى، كما أنّه استعان فى هذا المستوى بالقوافى المتداخلة ليعبّر عمّا يجيش فى قلبه من خلجانات وأحاسيس.

المزج بين التفعيلات

قد جرّب بعض الشـعراء المعاصرين قضية المزج بين البحـور ورأوا أنّ هذه التقنية تساعدهم للتخلص من الإيقاع الواحد وهو ما سيوضحه سـيد البحراوى رابطاً إياه بجانـب التلقّى، إذ يقـول: «إذا كانت ظاهرة المزج بين الـوزن ومجزوءاته تواصلاً، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجاً واضحاً على الشّكل التقليدى، ولكن فى حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعى الذى تربّى لمئات السنوات على الاسـتمتاع بموسيقى الشـكل التقليدى، فإنّ الظاهرة الثانية، وهى المزج بين أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة تبتعد بنا أكثر عن الشـكل التقليدى وعن الذوق السمعى التقليـدى.» (البحـراوى، ٢٠٠٦م: ١١٢) فإذا تصفّحنا ديـوان المناصرة فإننا نجد هذا الأسـلوب فى المزج بين البحور شـائعاً فى ديوانه، حيث عثرنا له على نماذج كثيرة فى إحـدى قصائده؛ إذ يضمّ المقطـع الواحد عنده فى كثير من الأحيـان بحرين أو بحوراً متعـددة يتم الانتقال بينها بطريقة مفاجئة كما نجد فى هذا المقطع الذى يمزج بين الرمل والكامل:

الإذَاعَاتُ تُحَارِبْ: (فَاعِلاتُنْ / فَعِلَاتُنْ)
أَيهَا المُهْرُ العَنِيدْ: (فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتْ)
قُلْ لَنَا مَاذَا تُرِيدْ: (فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتْ)
فَسِّرْ لَنَا هَذِى الْمَصَائِبْ: (مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْ)
هَلْ تَخَلَّيتَ عَنِ الحَرْبِ وَرُوحُ النَّاسِ فِى الأَنْفِ تُحَارِبْ: (فَاعِلُنْ / مُتْفَعِلُنْ / مُتْفَعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَعِلُنْ / مُتْ ...

فقـد جـاءت الأبيات الثلاثة الأولـى على الرّمل مع زحاف الخـبن (حذف الثانى السّاكن) وعلّة القصر (وهو حذف ثانى السبب الخفيف وتسكين ماقبله) وبقية الأبيات علـى الكامـل إلا أنّه فى هذا البحر التزم بزحاف الإضمار (تسـكين الثانى المتحرّك) والخزل (اجتماع الإضمار والطى). لجأ المناصرة إلى مثل هذه الانزياحات ليرينا أنّه لا يكون مضطراً للتقيد بالصور القديمة للبحور، بل إنّ فى مقدوره، أن يدخل من التغيير ما يقدّم معه صوراً جديدة لهذه الأوزان فبذلك تخلّى عن القيم الموسيقية فى أدائه لتجديد

نشـاط السّـامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف في مشـاعره، أو للتوسـل بمثير جديد يصافح أذن السّامع. إنّ هناك خاصية ثانية تتميز بها معظم قصائد الشاعر - إن لم نقل جميعها - هي أنّها مقسّمة إلى مقاطع يستقلّ كل مقطع منها ببحر كما نجد في هذا النموذج من قصيدة «قِفَا .. نَبكِ»:

يا سَاكِناً سِقْطَ اللَّوَى: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتْفَاعِلُنْ)
قَدْ ضَاعَ رَسْمُ المَنْزِلِ: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)
بَينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ: (مُتْفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ)

***

مُقِيمٌ هُنَا أَشْرَبُ الخَمْرَ فِي حَانَة: (فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ، فَعُولُنْ / فَعُو)
قُرْبَ رَأسِ المُجَيمِرِ كُلَّ مَسَاءً: (لُنْ / فَعُولُنْ، فَعُولُ / فَعُولُ / فَعُولْ)

***

ضَاعَ مُلْكِي: (فَاعِلاَتُنْ)
فِي دُرَى رَأْسِ المُجَيمِرْ (فَاعِلاَتُنْ، فَاعِلاَتُنْ)

كمـا نلاحظ أنّ المقطع الأوّل جاء على الكامل والثّاني على المتقارب والثالث على الرّمل «ولا شک أن طبيعة التفعيلات النغميّة يضفي حركية متميّزة على نصوص عزّالدين المناصرة بتنوعها وفاعليتها المُستمدة من تباين المواقف الذاتية» (بهلول، ٢٠١٦م: ١٠٩) «فالصورة الموسـيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمة يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سـواه، وذلک وفقا لنوع التدفقات والتموجات الموسـيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية.» (فيدوح، ١٩٩٨م: ٤٦٨)

أمّا من ناحية استخدام القوافي فندرک أنّه استخدم أشكالاً مختلفة منها في قصائده، إلا أنّ القوافي المتداخلة كانت أكثرها انتشاراً ورواجاً لدى الشاعر فهي تعني «وجود قواف في بدايات أو أواسط أو نهايات الأبيات طبقا لمقتضيات البناء الإيقاعي» (عبد الوهاب، لاتا: ١٤٠)، وهي «قافية داخلية لا تشـبه الأنواع السـابقة من القوافي التي تُخْتم بها الأبيات ولاتسـتخدم لحبس الصوت في نهاية البيت الشعري وإنما يتم توزيعها

علی جسـد القصيدة» (الحنفـی، ۲۰۰٦م: ۲۲۸)، حيث يتغير مكان القافية، إذ ترد أول مرة فی نهاية السـطر، ثم تتكرر فی بداية السـطر الثانی، أو فی وسـط السطر أو نهاية السطر الثانی، وهو ما يعد انزياحا عن الشعر القديم. لننظر إلی هذه القافية لدی الشاعر المناصرة فی قصيدته (قاع العالم) علی تفعيلة (كامل) حيث يقول:

زَمَنٌ مَقلُوبٌ، كَالْبَحْرِ الْمَقْلُوبْ
يا عَرَقَ العَالَمْ، يا حَقْلَ اللَّيمُونْ
يا إثمَ الْعَالَمْ، يا بَحْرِی الْمَوجُوعْ
اِخْلَعْ عَنْكَ لِحَافَ التُّوتْ

والملاحظ أنّ مكان القافية فی هذا المقطع ليس مألوفاً بل هو مضاد لما هو معتاد فی الشعر القديم الذی حدد للقافية إطارها المكانی فی نهايات أبيات القصيدة فنلاحظ فی الشطر الأول كلمة "مقلوب" وقد وردت فی نهاية ووسط السطر الشعری فشكّلت نوعا من القافية المتجاوبة، وفی النموذج الثانی تتردد كلمة "العالم" فی وسط السطر الشعری الثانی والثالث مشكلةً أيضا نوعاً من القافية المتجاوبة.

أمّا فی المسـتوی الداخلی فدرسـنا الانزياحات الصوتية من خلال محور التكرار، وهـو الغالب عنـد عزالدين المناصرة مما نراه ذلك عينة أسـلوبية فـی قصائده إلا أنّ التكرار اللفظی كان من أكثر أنواعه انتشـاراً ومن مثل ذلك قوله فی قصيدة "هل بقيت فی المدينة حداثة أيها السيد":

لِنَفْتَرِضْ، لِنَفْتَرِضْ، لِنَفْتَرِضْ
مَثَلاً، مَثَلاً، مَثَلاً
أَنَّ مِزَاجَ السَّيدْ
كَانَ مُعْتَكِراً فِی ذَلكَ الصَّبَاحْ
لِنَفْتَرِضْ
بأنَّهُ ... أَعَادَنِی مِنَ المَطَارْ، بِتُهمَةِ الوَقَارْ
لِنَفْتَرِضْ
أَنَّنِی مَازَحْتُهُ، بِنُكْتَةٍ مَلْغُومَةٍ

كمـا هو معلوم أنّ الشـاعر لجأ إلى نـوع من التكرار نجده فيما يسـمّى بـ "تكرار اللازمة" وهى اللفظة أو العبارة (لنفترض هنا تحديداً) التى تكرر على مسـافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقّى بما مضى من أجزاء القصيدة ويشـدّه إلى ما سـيأتى منها؛ «لأنّها تفصل بين الأجزاء وتصل بينها فى الوقت نفسـه، بمعنى أنّها تفصل لإفادة انتهاء مسرودية ذات معنى جزئى وتصل بين المسـروديات كلّها صوتياً لإكسـاب النص بناءه المعامرى العام.» (المساوى، ١٩٩٤م: ٧٩) وإذا دققنـا النظـر فى هذا المقطع نرى أنّه اسـتخدم أنماطاً أخـرى من الانزياح الإيقاعى وهى اسـتخدام القافية المتجاوبة والمزج بين التفعيلات. أمّا القافية المتجاوبة فنراها فى الشطر السادس، حيث أتى بالقافيتين "المطار .. الوقار" وقد وردت فى نهاية ووسـط السطر الشعرى، فشكلت نوعا من القافية المتجاوبة؛ كما أنّه استعان بالمزج بين التفعيلات فى الشطر الأخير مما نرى أنّه مزج بين تفعيلة "مُتَفعِلُن" و"فاعلاتن" واللجوء بمثل هذا الخروج يدلّ على الخروج من صوت إلى صوت آخر بالإضافة إلى أنّه استثار إحساس المتلقّى وشدّ انتباهه بالنسبة إلى النصّ.

الانزياح الكتابى

«يعدُّ تنظيم الشكل الكتابى للشعر من أهم تجليات النص الشعرى» (محسنى وكيانى، ٢٠١٣م: ٩١) لأنّ «تنظيم الكتابة الشـعرية يسـمح برصد جملة من قوانين العلاقة بين النسبة الشـعرية واللغة العامة، فالشكل الخطى لايمثل أسلوباً ولا نظاماً تعبيرياً فى أى لغـة طبيعية، أما الحال فى النص الشـعرى، فإنَّه على العكسِ من ذلك، إذ إنَّ الترتيب الكتابى للنص يأخذ أهميته الخاصة وهـو مايصطلح عليه الانزياح الكتابى» (إبراهيم محمّد، ٢٠١٤م: ١٠٦) فهو «عبارة عن كسـر نظام كتابة المألوف» (المصدر نفسـه: ٩٩)، للانزياح الكتابى أشكال مختلفة منها:

- تفتيت الكلمة أو تشذيرها

من النماذج التى اسـتخدمها المناصرة أسـلوب التفتيت أو ظاهرة التقطيع الكتابى،

ونعنى به «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصرى فى طريقة الرسم الكتابى العادى للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسى لدلالة المفردة المقطعة فى القصيدة.» (محسنى وكيانى، ٢٠١٣م: ٩١) فكلّ ما يخرق المألوف، يثير الدهشة ويكشف عن عملية إبداعية تجسد قدراتها التأثيرية فى المتلقى، لذلک تعد ظاهرة «التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذى يميز القصيدة الجديدة، وشكلاً من أشكال التجديد الصيّاغى والتحرير البصرى والتشكيل الحرفى، وجزءا من الثورة اللغوية.» (منير، ١٩٩٧م: ١٧٩) استخدم الشاعر أسلوب التفتيت أو ظاهرة التقطيع فى عدّة مواضع، وقد عثرنا عليها فى قصيدة "هل بقيت فى المدينة حداثة أيهَا السَّيد":

مَاذَا كَانَ سَيحْدُثُ، يا تُرَى
لَوْ أَنَّ امْرَأَةً ... مَثَلاً،
لَوْ أَنَّ قَصِيدَةً جَدِيدَةً ... مَثَلاً،
هَبَطَتَا فِى لَيلَةِ الْمَجْزَرَةْ
عَلَى فِلادِيمِرْ ... مَا ... يا ... كُو ... فْسْكِى

من خلال هذا النموذج يظهر لنا أنّ الشاعر بتقطيع كلمة "ماياكوفسكى" أبدع لوحة تعبيرية جديدة خرجت عن معايير شكل الكتابة الاعتيادية فى صياغة الفضاء البصرى للقصيدة؛ حيث إنّ هذا النمط من الكتابة بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقّى ومفاجأته، يسهم فى صنع الجانب الشعرى من البعد البصرى للنص.

– البياضات المنقّطة

يعدّ البياض عنصراً من عناصر النص البصرى لإنتاج الدلالة؛ لأن البياض فى هذا الإطار هو لغة تتكلم وتثير القارئ للبحث فى دلالة ذلک الصّمت الناطق، (بن محمد، ٢٠١٦م: ١٦٨) وكأنّه الكلام الذى يقوله الكاتب، حيث إن مساحة البياض هى «إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصرى مع السمعى فى بناء إيقاع النص.» (بنيس، ١٩٩٠م: ١٢٧) إنّ البياض هو الذى يتيح للقارئ الربط بين أجزاء النص حتّى

تتشكّل الدلالة، إذ إنّ هذا البياض «هو الذى يشير إلى أنّ النص قد قام بتغييب بعض العناصـــر التى يجب أن تربط بين أجزائها، ومن ثمّ، فهو الذى يصل بين مفاصل النص.» (حســـنى، ٢٠١٣م: ٢٧) إنّ المتأمّل فى شـــعر المناصرة يلاحظ أنّه وظّف هذه التقنية فى قصائـــد كثيرة، بحيث لايمكننا أن نحصرها فى مجموعة دون الأخرى، فتفصل بين عناصر التركيـــب بهذه النقاط باعتبارها مظهراً من مظاهر الحذف والإيجاز تترك للقارئ حرية التأويل. ومن أمثلة هذه الظاهرة الأسلوبية، ما نلحظه فى قصيدته "رذاذ اللغة":

قَالَتْ لِي: يكْفِي كَذِباً يا هَذَا، وَادْخُل فِي الجُملَةِ،
دُونَ مُقَدَّمَةٍ، وَبَهَارٍ، وَتَوَابِلْ
وَدَخَلْتُ حَدِيقَتَهَا كَرَذَاذٍ، قَالَتْ:
أَ ... وَ ... لَسْتَ القَائِلْ:

... ...

كما هو معلوم إنّ الشـــاعر من خلال هذا المقطع قد أخفى جزءاً من الكلام (مفعول القائل تحديداً) معوضا إياه بالبياضات المنقطة، حيث «إنّ الشـــاعر بتوظيفه هذه التقنية التى تجمع فى هذا الشكل الكتابى يجعلنا أمام نصين: نص مغلق بالكتابة، ونص مفتوح بالبياض» (بن محمد، ٢٠١٦م: ١٧٠) وبالتالى فالشـــاعر عن طريق هذا التشكيل يبدو أنه يهتمّ بالقارئ وكأنه يريد أن يلفت انتباهه إلى النص مما يؤدّى هذا النوع من البياض إلى إثارة دهشـــته. ومثل هذا النمط من الكتابة نراه فى قصيدة "لا تغازلوا الأشـــجار حتّى نعود" حيث قال:

زَعَمَتِ الكَذَّابَةْ، بِنتُ الكَذَّابَةْ، بِنتُ الكَذَّابَةْ
أَنَّنِي غَيرُ قَادِرٍ عَلَى مُوَاجَهَةِ الفَاسِدِينْ
صَرَخَتْ فِي وَجْهِي قَائِلَةً: يا هَذَا، يا هَذَا
أَلَسْتَ أَنْتَ القَائِلْ: ....!!!

بالتأمل فى هذا المقطع الشـــعرى نجد أنّ الشاعر صوّر للمتلقّى امرأة كذابة تزعم أنّه لا يســـتطيع أن يواجه المفسدين، حيث تصرخ على وجهه وتخاطبه دون احترام وتقدير مما نرى مثل هذه الإهانة فى استخدام أسلوب النداء "يا هذا" وتسأله بأسلوب تقريرى

إلا أننا لا نجد نص السوال فی المقطع بل حذفه الشاعر وجعل البياض المنقّط بدله ليثير انتباه المتلقّی ويســايره فی معرفة اللاقول المحذوف وهذا ما يدفع بالمتلقی لهذا الشكل من التعبير أن يجتهد فی فک مغاليق هذا الصمت.

- السطر المتساقط

إنّ نمطــاً آخر من أنماط الانزياح الكتابی الذی اســتخدمه المناصرة فی قصائده هو الســطر المتســاقط ونعنی به «الســطر الذی يتخذ شــكلاً متقاطراً علی فضاءِ الصَّفحة الشــعرية وذلک بصورة عمودية من الأعلی إلی الأســفل ويقدم هذا السَّــطر الشعری مثيرات وحوافِز تشُــدُّ عين المتلقــی باتجاه هيأتها التی تحدث نوعــاً من الصدمة التی تكسر أفق توقعه وتحمله علی مُساءَلةِ هذا النوع من أشكالِ الكتابة والوقوف علی أهم ايحاءاتها فی النص الشــعری» (إبراهيم محمّد، ۲۰۱م: ۱۰۷-۱۰۸) إذا تصفّحنا قصائد المناصرة نری أنّه لجأ إلی بناء السّــطر الشعری علی نحو متساقط؛ مثل قوله فی قصيدة "بين الصفا والمروة":

وَهَا أَنَا مُعَلَّقٌ عَلَی هَوَاءٍ فَاسِدٍ
عَلَی ذِرَاعِ سَرْوَةْ
وَهَا
أَنَا
أَسْعَی
مِنَ
الصَّفَا
إلی المَروَةْ

هذا الشــكل من الكتابة الشــعرية لا يؤثر فی السامع بقدر ما يؤثر فی القارئ؛ لأن «إيجاد هذا النوع من الكتابة موجه إلی القارئ دون الســامع، إذ لم يعد الأداء الشعری مقتصراً علی حاسة السمع، بل تعداها إلی الإمتاع البصری مكرساً بذلک عدوی الفنون التشــكيلية.» (السّــعدنی، لاتا: ۱۴۲) فبالتالی إنّ الخطاب الشعری لدی المناصرة يوفّر

للمتلقّي متعتين هما: متعة الأذن ومتعة العين وهذا خلاف ما كان يوفره الشكل السابق (الشكل العمودى) الذى التزم بعداً واحداً هو البعد السماعى.

الانزياح التركيبى (النحوى)

قال جان كوهن: إن النحو هو الركيزة التى تستند إليها الدلالة فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم ويرى بأنّ العلاقة بين الألفاظ تعينها مواقعها الخاصة أكثر مما تعينها حركتها الإعرابية وقد نرى بأن نظام الكلمات تنزل المحدَّد قبل المحدِّد والمسند إليه قبل الفعل، والفعل قبل الفضلة (المكملة) وأى انحراف عن هذه القاعدة يسمّى القلب. (كوهن، ١٩٩٦م: ١٨٠) للانزياح التركيبى أشكال مختلفة إلا أنّ أكثرها انتشاراً فى ديوان عز الدين المناصرة هى التقديم والتأخير والاعتراض.

- التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الميزات الأسلوبية، وليس ذلك لكون تقدم شىء بعينه عن شىء آخر بل للدور الدلالى والجمالى الذى يلعبه هذا الخرق من تقديم وتأخير لهذا فإنّ التقديم والتأخير فى الجملة العربية من المباحث الهامة التى حظيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين، فالتقديم والتأخير فى المنظور النّحوى «هما اللذان يخرقان عرف الجملة العربية ويشوش ترتيبها ويثير انتباه المحّلل.» (السّد، ٢٠٠٧م: ١٧٥) النقطة التى يجب الانتباه إليها هى أنّ طبيعة الشعر أحياناً قد تسهل هذه المهمة إلى حدٍّ كبير؛ لأنّ التركيب فى الشعر ليس كما هو فى النثر، وذلك لأنّ الشعر يخضع لعوامل أخرى تتعلق بالوزن والموسيقى الداخلية ونحوهما مما لا يسمح بحرية حركة تنقل عناصر الجمل كما لو كانت فى تركيب نثرى عادى، ويقول عباس حسن فى التقديم الجائز: «بغير نظر لما تقتضيه الأوزان الشعرية أحياناً من وجوب التقديم والتأخير لمراعاة الوزن وحده والمحافظة عليه، فلو لم نراع الوزن الشعرى لجاز الأمران كما فى النثر أيضاً.» (حسن، لاتا، ج١: ٤٩٢) كثيراً ما نرى أنّ المناصرة لجأ إلى التقديم والتأخير ومن مظاهر التقديم

والتأخير في الجملة الاسمية، تقديم الخبر على المبتدأ، مثل قوله في قصيدة "لسبب عاطفي إغريقي":

مُعْتَمَّةٌ أَحْلَامُنَا
مَنْ يَمْنَحُ الغَرِيبَ فِي تَرْحَالِهِ تَأْشِيرَةَ الدُّخُولْ

لا شك أنّ المعنى سيكون مفهوماً بذات الدرجة لو قال الشاعر (أحلامنا معتمّة)، فالخبر الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي سيصل بكلا التركيبين، ولكن الغرض ليس مجرد إيصال هذا الخبر إلى المتلقّي فحسب، ولكن الشاعر أراد استخدام الخبر كأساس للتأثير والتحذير والتنبيه إلى خطورة الأمر؛ لذلك لجأ إلى تقديم الخبر؛ لأنّه (التعتيم) هو الغرض المتعمد بالذكر وقد يمكن أن يسأل القارئ أنّ الوزن الشعري اقتضى بهذا التقديم؛ لأنّ كل تقديم في الشعر لا يكون دائماً لغرض يتعلّق بالمعنى بل يتعلّق لغرض يتعلّق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام إلا أنّ هذا الكلام يرفض إذا دققنا النظر في التفعيلة التي اختار الشاعر؛ لأنّه لو قال "أحلامنا معتمّة" لما اختلّ رتابة الوزن؛ وبإمكاننا أن نؤخر هذا التقديم دون أن يؤدّي البيت من الخلل في الوزن فالبحر الذي اختاره في هذا البيت هو الكامل "مُتفَاعِلُن"" فهذا يعني أنّ تفعيلة "أحلامنا" لا تختلف مع تفعيلة "معتمّةٌ" وكلاهما (متفاعلن) يساوي من حيث الوزن. ومن مظاهر التقديم والتأخير في الجملة الفعلية، تقديم **الفاعل** على **الفعل** مثل قوله في قصيدة "الأفعى":

الأَفْعَى لا تُخْلِي جُحْراً إلّا بِالفَأسْ
الأَفْعَى لا تَرْحَلُ بِالمُوسِيقَى
الأَفْعَى لا تَرْحَلُ
إلّا إنْ قَطَعَ الرَّأسْ

كما نلاحظ أنّ المناصرة استخدم "الأفعى" عنواناً لقصيدته وهي رمز للإسرائيليين الذين غصبوا أرض فلسطين ولطخوها بسمومهم وقسوتهم وكما أنّ سمّ الأفاعي يضرّ بالذين تنهشهم كذلك الإسرائيليون يضرّون بفلسطينيين بمكرهم وظلمهم، لذا يريد الشاعر من أبناء شعبه أن يواجهوا الإسرائيليين بالقوّة الصارمة ولإلقاء هذا المفهوم قدّم الفاعل (الأفعى) على الفعل. فأصل الكلام أن يقول: لا تخلي الأفعى / لا ترحل الأفعى،

فبهـذا التغيير فى ترتيب عناصر الجملة أعطى الشـاعر دلالة خاصة على القصيدة، مما أحدث أثرا جماليا متميزا لدى المتلقى.

- الاعتراض

هـو اختراق بنيـة النص بوحدة لغويـة غريبة عن تركيبه أو كمـا يعرفه أبو هلال العسـكرى بقوله: «الاعتراض كلام فى كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه.» (العسـكرى، ۲۰۰٦م: ۳٦۰) وينقله حسـن طبل عن الحاتمى هو «أن يكون الشاعر آخذا فى معنى، فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول، ثم يعود فيتممه فيكون فيما عدل إليه مبالغة فى الأول، وزيادة فى حسـنه.» (طبل، ۱۹۹۸م: ۱۸) ومن جماليات الاعتراض «هى إمتاع المتلقى وجذب انتباهه بتلك التنوءات أو التحولات التى لا يتوقعها فى نسـق التعبير؛ لأن الكلام إذا نقل من أسـلوب إلى أسـلوب كان ذلک أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسـلوب واحد.» (المصدر نفسـه: ۲٦) ويمكن أن يكـون فى أى مكان من الجملة بين متلازمين، كالمبتدأ والخبر، أو الشـرط وجوابه، أو الصفة وموصوفها، أو الفعل وفاعله ومفعوله. كان عز الدين المناصرة من الشعراء الذين أكثروا فى اسـتخدام هذه التقنية، ولا نرى قصيـدة إلا وفيها نمط من أنماط الاعتراض وهى جـزء لا يتجزأ من النص المناصرى وإن عدّت هذه الجمل وحدة لغوية زائدة فى النـص؛ إلا أنّها قد خدمت نـص المناصرة على وجه مبين، حيث تواترها جعلها ملمحًا أسلوبيا لدى الشاعر. من أشكال الاعتراض الشائعة لدى عز الدين المناصرة اعتراض فى الجملة الفعلية، منها اعتراض الكلام بين الفعل والفاعل كما أتى به فى قصيدة "بين الصفا والمروة"، حيث قال:

مَرْمَرَتْنِي – آهِ يا أُمِّي – الوُعُودْ
وَصَهيلُ الخُطَبَاءْ
حَطَّمَتْنِي سَنَةَ بَعْدَ سَنَةْ

غالبـاً ما نرى أنّ الاعتراض بين الفعل وفاعله يكثر بالجار والمجرور مثل قوله فى قصيدة "توقيعات":

قَالَ الرَّاوِی: يا سَادَةَ هَذِی الْأَنْحَاءْ
لَولا الغِيرَةْ ... لَولا الغِيرَةْ
مَا حَبَلَتْ – فِی هَذَا اللَّيلِ – أَمِيرَةْ

فی هذا البيت نجد الاعتراض فی الشطر الثالث، قد جاء بحرف الجر والمجرور، (فی هــذا الليــل) معترضاً بين "حبلت" وفاعلها "أميرة" و هــذا التعبير المعترض دور دلالی فضلا عن دوره الجمالی، حيث أشــار إلــی ليل من الليالی الخاصة. وردت اعتراضات أخری مختلفة منها ما فصل بين معطوفين، ومن ذلک قوله فی قصيدة "بين الصفا والمروة":

مَرَّتِ الأَيامُ والْأَشهُرُ – قُولِی – وَالسِّنُونْ
أَكَلَتکَ الغُمَّةُ الصَّفرَاءُ يا طِفلِی الْحَزِينْ

كمــا نلاحظ أنّ فعل الأمر "قولی" جاء معترضاً بين المعطوف "الســنون" والمعطوف عليه "الأشــهر" ليــدلّ علی أنّ الأمر لا يتعلق بالأيام والأشــهر فقــط، بل تجاوزعنهما إلی الســنون، وهذا الاعتراض يزيد من شــدة الهموم، ذلک أن الهموم والأحزان كانت ولاتزال معه وهو يعيش مع الحزن سنة بعد سنة.

الانزياح الأسلوبی

هذا النمط من الانزياح هو استخدام اللون الحواری من اللغة فی الشعر والذی إذا اســتفيد دقيقاً وصحيحاً يؤدّی إلی غناء اللغة وأيضاً يسبب التواد فی الشعر ويمكن أن ندرس من الجهات المختلفة قيمة الانزياح الأســلوبی : ۱- التغيير فی فضاء الشعر ۲- التغيير فی موســيقی الشــعر ۳- ايجاد التواد فی فضاء الشعر. (صفوی، ۱۳۷۳ش: ۵۳) إنّ ورود ألفــاظ عامّية فی النصوص الشــعرية التی تكتب باللغة الفصحی يعدّ انزياحاً داخلياً علی مســتوی النّص والقارئ «عندما يمضی فــی قراءة هذه النصوص يصادف بعض الكلمات العامّية ويقف أمامها متســائلاً عن ســرّ تغيير الشاعر لنسق اللغة، وهذا التساؤل بحدّ ذاته يشكّل توتراً وإثارة وصدمة؛ لأنّ ذلک يخالف توقع القارئ.» (ربابعة، ۲۰۰۰م: ۱۱۵) اســتعان الشــاعر بهذا الانزياح فی الكثير من قصائده ومع هذه التقنية استطاع أن يخلق فی شعره فضاء حارًا وجاءت النماذج منه فيما يلی :

قَالَتْ – وَهُوَ ينَاوِشُهَا – عَنْ بُعْدٍ – طُزْ
فِي المِشمِش قَابِلْنِي

والملاحـظ أنّ الشـاعر أتى بكلمـة "طُز" التى لا يكون لها أصـل عربى وهى كلمة يغلب عليها طابع السخرية أو الاستهجان، أو التهكّم ولأصلها عدّة روايات: «قيل: هى كلمة صوتية، تسـتخدم للتهكّم والاحتقار يدانيها بالعربية الطنز: السخرية. ويقال: وهو الأرجـح أنّ أصل الكلمة تركى، من كلمة (Tuz) وتعنـى الملح ثمّ أخذت طابع التهكّم العام.» (https://www.almaany.com) على أية حال، لو اسـتبدلت بـ"طز" أية كلمة أخـرى فصيحة لكانت كلها توصيفات للحالة، ولا توحى بمـا نفهمه من اللفظة العامية نفسـها التى اخترقت نسيج اللغة الفصيحة لتحدث انزياحاً نسقياً. (عمر، ۱۹۹۸م: ۸۷) وقد يبدأ المقطع بلفظة عامّية إلا أنّها لا تشكّل نسقًا خاصًا بالنص؛ لأنّها تعقبها بالسرعة الألفاظ الفصحى؛ ببيان آخر، إذا سمع المتلقّى اللفظة فى البداية يظنّ أنّ المقطع الشعرى يسرد على طابع لهجى ثمّ يهيمن عليه النسق الفصيح مثل قوله فى قصيدة "مقهى ريش":

رَشْرَشْرَتِ النَّجْمَةُ أَمْطَارًا حَمرَاءْ
زَهْرَةُ حَنُّون بَرِّيةْ
الصَّنْدَلُ مَثَلًا، وَالأَبْنُوسُ السُّودَانى
مَوزُونٌ فِي دَبْكَتِهَا لِظَرِيفِ الطُّولْ

"رشرشـرت" لفظة عامية تعنى بالفصحى "تقاطرت" «ورشت العينُ والسماءُ ترُشّ رَشًّـا ورَشاشًـا والرّش: المطر القليل وترشـرش الماءُ: سـال» (ابن منظور، لاتا، مادة رشـش) وهى كلمة دخلتها زيادة فى البنية أى كان أصلها: رشـرش إلا أنّ الشـاعر أضـاف الـراء فى بنية الكلمة ليحوّلهـا إلى العامّية فهو بهذا الشـكل حدث ضرباً من الانزياح الداخلى بتغيير نسق اللغة فيه وإذا دققنا النظر نرى أنّه جاء فى الشطر الرابع نمطًا آخر من اللفظة العامّية ألا وهى كلمة "دبكة" وقد يسـتخدم الشاعر اللفظة العامية؛ لأنّهـا أكثر مرونة فى الاسـتعمال بمعنى آخر لو اسـتبدلت بـ"الدبكـة" أية كلمة أخرى فصيحـة كالرّقص أو ما رادفها لما خطر ببال القارئ مـا بهذه اللفظة من تلطف. (عمر، ۱۹۹۸م: ۸۷) إذا تصفّحنا ديوان الشـاعر فنرى أنّه لم يكتف بهذا القدر من اسـتخدام

الألفاظ العامية بل لجأ فی كثير من

الأحيان إلى استخدام الأبيات الشعرية كلها عامية من مثل ذلک قوله فی قصيدة "ملاحظات قبل الرّحيل":

...أَنَا زِی مَا كُونْ عَسْكَری سَكْرَانْ
مَاسْکْ، مِدْفَعْ، سَعْرَانْ
أَضْرِبْ فِی الْفَاضِی وَفِی المَليانْ
يا نَاسْ فِين السّكَةْ

لعلّ الغاية التی من أجلها استخدم الشاعر اللغة الدارجة أو الألفاظ العامية وسيلة للإيحاء والتعبير هی الإيحاء بمكنونات نفسه، والتفاعل مع ما حوله وهو يحس أنّ اللفظة العامية تستطيع أن تعبّر عن خلجانات الشاعر وأحاسيسه أفضل بكثير من الألفاظ الفصحی بالإضافة إلى أنّه بهذا الطريق فاجأ المتلقّی وأحدث نوعاً من الانزياح.

الانزياح الدّلالی

وهو يعنی الخروج من المعنى الأصلی للكلمة إلى معنًى ثانٍ يحدده السياق فيكون للفظ مدلولان: أوّله قريب ظاهر ليس هو المقصود وثانيه نصل إليه من خلال الكلمات اللاحقة والسابقة. «الانزياح الدلالی يعنی الانتقال من المعنى الأساسی أو المعجمی للفظة إلى المعنى السياقی الذی تأخذه الكلمة حينما توضع فی سياق معين يحدّد معنى الجملة بأكملها، حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها فتختفی – نتيجة لذلک – الدلالات المألوفة للألفاظ لتحلّ مكانها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إليها المتكلم.» (النوری الخرشة، ٢٠٠٨م: ٣٧) بما أنّ للانزياح الدلالی مظاهر متعددة إلا أننا سنتناول المظاهر التی أكثر المناصرة فی استخدامها ومنها: المفارقة والتنافر وتراسل الحواس.

المفارقة والتنافر اللونی

وهی تكنيک فنّی يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض والمفارقة هی «التناقض فی المعنيين المتناقضين فی الكلام

بشــكلٍ اســتخدامها فى الكلام يؤدّى إلى العدول والانحراف.» (وهبه وكامل، ١٩٨٤: ص٣٧٦) بمــا أنّ المفارقة تحدث فى الكلام نوعا من المفاجأة فهى تشــبه بالاســتعارة وخصوصا ما أطلق عليه الاستعارة التنافرية اللونية التى «هى عبارة عن صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شــيئين متنافرين لا تجمع بينهمــا علاقة منطقية» (قطوس وربابعة، ١٩٩٤م: ٤٧) وبذا يكون هذا النوع من الاستعارة، وهى بالفعل قدرة فائقة لدى الشاعر أن يأتــى بها، خاصة إذا كانت العلاقة بــين الصفة والموصوف فى حالة من التجلى ولا يشــوبها الخفاء « فالشــاعر يمتلك جرأة فى المزج بين المتنافرات بصورة مدهشة تدعو إلى التســاؤل والتأمل، وتفتح آفاقا غنية من التفســيرات التى تأخذ القارئ إلى عوالم جديدة لم يســبق له أن وقف أمام ســحرها المدهش.» (المصدر نفســه) كثيراً ما نرى أنّ المناصرة يقوم بالإبداع ويأتى بالتراكيب اللونية المنزاحة عن نمط التعبير بالمألوف، فهو يســعى إلى تقديم دوال لونية بتوظيف جديد غير معهود ولا مألوف من قبل، ومن ذلك قوله:

المَطَرُ شَدِيدٌ جِدّاً فِى المَنْفَى الرّابِعْ والغَيمُ القَاتِمْ
يملأُ دَربِى
وَالثَّلْجُ الأسْوَدُ فِى الطُّرُقَاتِ الصَّيفِيةْ
وَالمَطَرُ الحُزنُ عَلَى وَجهِى السَّاهِمِ شَدِيدٌ يشْبِهُ تِلك الأيامَ ألا تَذكرْ

فكيف يكون الثلج أســود؟! وكيف يكون فــى الصيف؟! وكيف يملأ الغيم الطرقات؟! إنها أسئلة تكشف البعد المجازى للصورة الملونة بالسواد، سواد المنفى، وضياع الوطن. (رزقة، ٢٠٠٢م: ٣٧١) إن الصفات المألوفة التى يمكن أن يمنحها المعجم للثلج ربما تكمن فــى البياض والنقاء والــبرودة والصفاء، غير أننا نلاحظ أنّ الشــاعر هنا أضفى على الثلج صفة جديدة دون أن يراعى التناســب بين المستعار والمستعار له؛ لأن مقولة الثلج الأســود خروج على الاستخدام المألوف للغة. ما جمالية هذه المفارقة؟ إنّ هذا التعبير (الثلج الأسود) انعكاس لما يعتمل داخل الشاعر من حزن وألم وهو يمثل شذوذا يكشف اختيار الشاعر ما يلائم تجربته ورؤيته السوداوية القاتمة. من المقاطع الشعرية التى تكلّم الشاعر فيها عن التنافر اللونى:

فِي هَذَا الصَّبَاحِ المُبَكر جِدَّاً
زُرْتُ الأَمْوَاتَ الأَحْيَاءْ
الجَبَلُ الأَزْرَقْ
كبُحَيرَةِ السَّمَاءِ الخَضْرَاءْ

الملاحـظ أنّ ما يفاجئ القـارئ فى هذا التركيب لون السّـماء الخضراء وهذا أمر مسـتحدث؛ لأنّ السّماء غالباً ما توصف باللون الأزرق لصفاءها أمّا أن توصف باللون الأخضـر ففيه انزياح دلالى يدلّ على البعث والأمل بالمسـتقبل الزاهر لدى الشـاعر حيث بإمكاننا أن نرى هذا الأمل من خلال التركيب المفارقى "الأموات الأحياء" فهذا يعنى أنّ الذين جاهدوا وماتوا لأجل اسـتقرار الأمن فماتوا ظاهراً ونفى عنهم الموت الحقيقى بقوله "الأحياء" أى: إنّهم وإن كانوا أموات الأجسام فهم أحياء الأرواح.

الاشتباك الحواسى

وهو وسـيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التى عنى بها الرمزيون، وهو يعنى «وصف مدركات حاسـة من الحواس بصفات مدركات حاسـة أخرى، فنعطى للأشياء التى ندركها بحاسّـة السمع صفات الأشـياء التى ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التى ندركها بحاسّـة الذوق بصفات الأشـياء التى ندركها بحاسّـة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً..» (عشرى زايد، ۲۰۰۲م: ۷۸) إنّ هذه التقنية بوصفها تقنية منزاحة عن المعيار اللغوى قد شاعت فى ديوان المناصرة حيث وجدنا الكثير من القصائد التى تتزاحم فيها الصور القائمة على تراسل الحواس. ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسى على هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعرى قول الشاعر فى قصيدته "وَكانَ الصَّيفُ مَوعِدَنَا":

يفْتَحُ طَاقَاتٍ فِي الجِهَةِ الشَّرْقِيةْ
المَاءُ السَّمْحُ بِضَحْكتِهِ البَيضَاءْ

كما هو معلوم أنّ التراسـل واضح فى الشـطر الثانى ففيه يصف "الضحكة" – التى هى من مدركات حاسّـة السمع– بأنّها بيضاء – وهى صفة من صفات ما يدرک بحاسة

البصر فيضفى عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر كما أنّ المناصرة فى هذا المقطع لجأ إلى التشخيص وهو يعكس من خلالها نفسيته البهجة على نحو ما نرى فى قوله "الماء يضحك ضحكة بيضاء" فالضحكة البيضاء مرتبطة دلاليةً بحالة الفرح كما أنّ الماء السمح (الماء العذب الصافى السلس) مرتبط دلاليا بالنمو والتطور والحياة فقد استعار هنا الشاعر صفة الضحك التى هى سمة من سمات الإنسان وألصقه بالماء، فيكون بذلك قد ذكر المشبه وهو الماء وحذف المشبه به وهو الإنسان ولكنه ترك دلالة عليه وهو الضحك، فهذه الصورة الاستعارية زادت البيت جمالا فجعل كل من يقرأ يتأمل فى الطريقة التى كتب بها هذا البيت. ومن مثل ذلك أيضاً قول الشاعر:

أَنَا الغَارِقُ فِي نَرجِسِ المَلُوحَةْ
فِي همَسَاتِ الرّيحْ، والنَّمِيمَةِ البَيضَاءْ

فالعلاقة بين النعت والمنعوت علاقة بعيدة وغريبة؛ إذ النميمة التى هنا بمعنى "الصوت الخفى، الهمس" ومن مدركات حاسّة السمع- بيضاء - وهى صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر فيضفى على السّمع حاسّة البصر (النميمة البيضاء) سمعى - بصرى فلماذا أطلق صفة "البيضاء" على "النميمة"؟ إنّ اللون الأبيض يمثّل الصفاء والنقاوة، استعمله الشاعر ليمنح صورته المرئية تأثيرها فالأبيض هنا دال على جمال النميمة، ولا سيما أن التشكيل اللغوى الذى وردت فيه يوحى بذلك، لأنّ الشاعر أتى بالمفردات الموحية على الجمال منها: نرجس الملوحة وهمسات الريح حيث إنّ نرجس الملوحة نبت من الرياحين لها زهرة بيضاء، ذات رائحة جميلة وهى زهرة عربية بالدرجة الأولى، مما تعطى هذه المفردات هدوءاً خاصاً فى جسد النص والأمر الآخر الذى يؤكد على هذا الهدوء، التركيب النحوى الدال على قصر المسند على المسند إليه ومبالغته؛ لأنّ الشاعر جاء بالخبر "الغارق" معرفاً بـ"الـ" التعريف وهو مضاد لما هو مألوف فى المعيار النحوى.

النتائج

بعد أن عالجنا شعر عز الدين المناصرة، ورصدنا أنماط الانزياح فيه توصّل البحث

إلى نتائج يمكن إجمالها فى ما يأتى:

بالنسبة للانزياح الإيقاعى تبين لنا أنّ المزج بين التفعيلات كان من أكثر الملامح الانزياحية فى الموسيقى الخارجية، حيث يعدّ هذا الأمر خروجاً واضحاً ليس على الشّكل التقليدى فحسب، بل على الشعر الذى ينبنى على التفعيلة أيضًا والغرض الرئيس من هذا الخروج تجديد نشاط السّامع، أو التغلّب على رتابة الوزن أو للتعبير عن انعطاف فى مشاعره، أو للتوسل بمثير جديد يصافح أذن السّامع. من ناحية استخدام القوافى تبين لنا أنّه أكثر فى استخدام القوافى المتداخلة وهى قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافى التى تُخْتم بها الأبيات ولاتستخدم لحبس الصوت فى نهاية البيت الشعرى والغرض الجمالى من هذه القافية يعود إلى تغيير الأصوات وتفتيتها فى ثنايا النص الشعرى. أمّا فى الإيقاع الداخلى فالحضور المكثّف يعود إلى نوع من التكرار نجده فيما يسمّى بـ "تكرار اللازمة" وهى اللفظة أو العبارة التى تكرر على مسافات مختلفة من أجزاء النص فتحدث بنيتها الصوتية المتماثلة انزياحاً صوتياً يربط المتلقّى بما مضى من أجزاء القصيدة ويشدّه إلى ما سيأتى منها. أماّ بالنسبة للانزياح الكتابى فاستنتجنا أنّه استعان بأشكال مختلفة من الكتابة إلا أنّ ثلاثة منها كان لها أكثر حضورًا فى أشعاره وهى: البياضات المنقّطة، وتفتيت الكلمات والسطور المتساقطة؛حيث إنّ الغرض الجمالى لهذه الأنماط من الكتابة بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقّى ومفاجأته، الإسهام فى صنع الجانب الشعرى من البعد البصرى للنص. أماّ بالنسبة للانزياح التركيبى فاستنتجنا أنّ التقديم والتأخير قد حظى فى أشعاره بالنصيب الأوفر وهو صورة تركيبية منزاحة عن قواعد الصحة النّحوية ومن خلال هذا الانزياح تعددت صور عناصر الإسناد فى قصيدة عز الدين المناصرة فنتجت عن ذلك أنماط متنوعة من الجمل ولاحظنا أنّ المقدّم لا يرد اعتباطاً فى نظم الشعر وإنّما يكون عملاً مقصوداً به غرض إلا أنّ الغرض الرئيس يرجع إلى توكيد المقدّم والاهتمام به. ثمّ يأتى الاعتراض بالدرجة الثانية؛ فقد اهتمّ الشاعر بهذه التقنية، حيث أصبحت جزءاً لا يتجزّأ من النص المناصرى والغرض الجمالى لاستخدام هذا النمط من الانزياح بالإضافة إلى إثارة الدهشة للمتلقّى، يرجع إلى دوره الدلالى والمعترض –اسماً كان أم جملة –لم يكن

حضوره مهملًا بل زاد في النص معنى التأكيد وأدّى إلى إزالة الإبهام والغموض. و على مستوى الانزياح الدلالي خلصنا إلى أنّ المفارقة وتراسل الحواس كانتا من أهمّ الملامح الانزياحية تواتراً في أشعاره مما أدّى استخدام مثل هذه الانزياحات إلى إكساب شعره بعدا إيحائيا، فهو أبدع صوراً مخالفة للمألوف ولجأ إلى المفارقة اللونية قاصداً من وراءها المفاجأة وإعطاء معنى جديد للنص أمّا تراسل الحواس فهو من الملامح الانزياحية الأخرى التي يعتمد عليها الشاعر في بناء صوره فتبين لنا أنّ الصورة البصرية شكلت مساحة واسعة في ديوانه. في المستوى الأسلوبي، لجأ الشاعر إلى استخدام الألفاظ العامّية وميلاد ألفاظ جديدة بواسطة التصرف في بنية الكلمة وهو لم يكتف بهذا القدر من الانزياح الداخلي بل قال مقطوعة شعرية تحتوي كلها بألفاظ عامية والغرض من ذلك بالإضافة إلى إثارة الدهشة لدى المتلقّي، الشعور بحرارة هذه الألفاظ في تأدية معانيها.

المصادر والمراجع

إبراهيم محمد، إسراء. (٢٠١٤م). «سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجًا)». مجلة ديالي. العدد الثالث والستون. صص ٩٨- ١٢٤

ابن منظور، محمد بن مكرم. (لاتا). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أبو العدوس، يوسف. (٢٠٠٧م). الأسلوبية، الرؤية والتطبيق. الطبعة الأولى. عمّان: دار المسيرة.

البحراوي، سيد. (٢٠٠٦م). موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. جامعة القاهرة: كلّية الآداب.

بنيس، محمّد. (١٩٩٠م). الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته. ج١. المغرب: دار توبقال للنشر.

بن محمّد، عامر. (٢٠١٦م). الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر. الجزائر: جامعة الجيلالي بونعامة.

بهلول، خديجة. (٢٠١٦م)؛ جمالية الانزياح الأسلوبي في شعر السيّاب، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي. الجزائر: جامعة الجيلالي اليابس.

حسن، عباس. (لاتا). النحو الوافي. الطبعة الثالثة. مصر: دار المعارف.

حسني، عبد الغني. (٢٠١٣م). حداثة التواصل، الرؤية الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية. بيروت: دار الكتب العلمية.

الحنفي، معاذ محمد عبد الهادي. (٢٠٠٦م)؛ البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى

أنموذجاً، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة. غزّة: الجامعة الإسلامية.

ربابعة، موسى. (٢٠٠٠م). جماليات الأسلوب والتلقّي. الطبعة الأولى. أربد – الأردن: مؤسسة الحمادة للدارسات الجامعية والنشر والتوزيع.

رزقة، يوسف. (٢٠٠٢م). «مقاربة أسلوبية لشعر عزالدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)». مجلة الجامعة الإسلامية .المجلد العاشر. العدد الثاني. صص ٣٣٣- ٣٩٠

رشيد الددة، عباس. (٢٠٠٩م). الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي، الطبعة الأولى. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.

السد، نور الدين. (٢٠٠٧م). الأسلوبية وتحليل الخطاب. الأردن: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.

السعدني، مصطفى. (لاتا). البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف.

صفوى، كوروش. (١٣٧٣ هـ.ش). از زبان شناسى به ادبيات. تهران: انتشارات چشمه.

طبل، حسن. (١٩٩٨م). أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية. القاهرة: دار الفكر العربي.

عبد الوهاب، فاطمة محمد محمود. (لاتا). في البنية الإيقاعية في القصيدة العربية لحديثة (قراءة في نصوص موريتانية). الجزائر: دار المعارف.

العسكري، أبوهلال. (٢٠٠٦م). كتاب الصناعتين. تحقيق على محمد البجاوي. محمد أبو الفضل إبراهيم. الطبعة الأولى. بيروت: المكتبة العصرية.

عشري زائد، علي. (٢٠٠٢م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الطبعة الرابعة. القاهرة: مكتبة ابن سينا.

عمر، محمود عبد المجيد. (١٩٩٨م). الانزياح في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير. أربيل: جامعة صلاح الدين.

فضل، صلاح. (١٩٩٢م). بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

فيدوح، عبد القادر. (١٩٩٨م). الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. الطبعة الأولى. الأردن: دار صفاء للنشر.

قاسي، صبيرة. (٢٠٠٨م). بنية الإيقاع في الشعر المعاصر النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا. الطبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

قطوس، بسام و موسى ربابعه. (١٩٩٤م). الاستعارة التنافرية، نماذج من الشعر الحديث. لامك: مؤسسة للبحوث والدراسات.

كوهن، جان. (١٩٩٦م). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي و محمد العمري. الطبعة الأولى. المغرب:

دار توبقال للنشر.

محسـنى، على اكبر ، كيانى رضا. (۲۰۱۳م). «الانزياح الكتابى فى الشـعر العربى المعاصر (دراسـة ونقد)». مجلة دراسات فى اللّغة العربية وآدابها. فصلية محكّمة. العدد الثانى عشر. صص ۸۵ – ۱۱۰

المسـاوى، عبدالسـلام. (١٩٩٤م). البنيات الدالة فى شـعر أمل دنقل. دمشـق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب.

المسدّى، عبدالسلام. (٢٠٠٦م). الأسلوبية والأسلوب. الطبعة الثانية. تونس: الدار العربية للكتاب.

المناصرة، عزّالدّين. (٢٠١٤م). الأعمال الشـعرية الكاملة. الجزء الأول. دمشق: منشورات مجلّة اتحاد الكتاب.

منير، وليد. (١٩٩٧م). «التجريب فى القصيدة المعاصرة». مجلة الفصول. المجلّد ١٦. العدد ١.

النورى الخرشـة، أحمد غالب. (٢٠٠٨م). أسـلوبية الانزياح فى النص القرآنى، رسـالة الماجسـتير. الأردن: جامة مؤتة.

وهبة، مجدى والمهندس، كامل. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب. الطبعة الثانية. لبنان: مكتبة بيروت.

اليافى، نعيم. (١٩٩٥م). أطياف الوجه الواحد. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العربى.

المراجع الأجنبية

Leech, G. N. (١٩٦٩). A Linguistic Guide to English Poetry. New York: Longman

الاقتباسات من الإنترنت

https://www.almaany.com/answers/٣٣٢٩٢٣/سبتمبر ١٥، ٢٠١٤

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة التاسعة – العدد السادس والثلاثون – شتاء ١٣٩٨ش /كانون الأول ٢٠١٩م

صص ١٦٣ ـ ١٣٧

رستم بين بطل فی المذهب البرغماتی ونقیض البطل فی الفلسفة المثالیة؛ دراسة فی اتجاه الفلسفة البرغماتیة

سیده مریم میرحسینی*

فاطمة حیدری (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص

البرغماتية هی أحدث الاتجاهات الفلسفية فی العالم. وهی تلقی نظرة خاصة علی مكوّنات اليوتوبيا البشرية وتقترح مبدأ العمل علی أساس الاستنتاجات، وبعبارة أخری، محاولة العمل للوصول إلی منفعة حقيقية. تنظر هذه الفلسفة إلی قضايا مثل العدالة والقانون والأخلاق بنظرة مغايرة للفلسفة القديمة. تعدّ رائعة فردوسی "الشاهنامه"، باعتبارها كتاباً ملحمياً، انعكاساً متعالياً لثقافة أمة ونموذجاً رائعا لطقوسها، وبالتالی يمكن أن تكون ذا أهمية كبيرة لمنظّری الفلسفة البراغماتية. وبنظرة موازية علی المجتمع الأسطوری للشاهنامه وتحليل سلوك الشخصيات فيها؛ مثل رستم وأبطال الشاهنامه الآخرين علی أساس هذه المؤشرات، تظهر العلاقة بين يوتوبيا فردوسی والفلسفة البراغماتية. قامت الباحثتان بعد تقديم الفلسفة البراغماتية والنظريات المختلفة حولها، بالمقارنة بين المجتمع المثالی للشاهنامه واليوتوبيا البراغماتية، وقد اعتمد البحث المنهج الوصفی التحليلی، مستنداً إلی أبحاث المكتبات وتجميع المصادر المترجمة المكتوبة المتعلقة بالفلسفة البراغماتية. وفی هذا المقطع، مع إلقاء نظرة خاصة علی شخصية رستم كرمز أسطوری وممثل إيرانی فی الشاهنامه، نجد أن أفعال رستم وأبطال الشاهامنه الآخرين أخذ الجانب العملی البرغماتی، وقد أثرت هذه الأفعال فی ترسيخ أهدافهم وتنمية مجتمعهم.

الكلمات الدليلية: البرغماتية، الأخلاق الواجبة، الشاهنامه، رستم، الاحتيال، النفعية، الأخلاق.

*. طالبة دكتوراه فی اللغة الفارسية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
maryam.mirhoseini@kiau.ac

**. أستاذة مشاركة فی اللغة الفارسية وآدابها، فرع كرج، جامعة آزاد الإسلامية، كرج، إيران
Fateme_heydari10@yahoo.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٤/١٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٩/١ش

المقدمة

تعدّ الشاهنامه أعظم ملحمة شعرية وتاريخية فارسية تحتوى إضافة إلى الروايات التاريخية على قصص وحكايات مستقلة عن التاريخ والسير التاريخية، كحكاية زال ورستم، رستم وسهراب، بيژن ومنيژه، رستم واسفنديار، بيژن وگرازان، كرم هفتواد وغيرها من الحكايات. والعامل المشترک بين هذه القصص والحكايات، هو سلوک البطل الوطنى باعتباره المنقذ المثالى والخيالى العظيم والذى يؤدى إلى حد كبير إلى انتصار الفرس. وما يستنتج من بطولات الشاهنامه، هو أن أفعال تلک الشخصيات فى بعض الأحيان تنتهک المبادئ الأخلاقية التى تظهر فى الفلسفة والثقافة الشرقية والذى تجعلها شخصيات رئيسية تفتقر إلى المواصفات البطولية التقليدية وما يعرف بنقيض البطل. الفعل البطولى الإيرانى، وعلى رأسهم رستم، هو مجموعة من تضارب الأخلاق ومناقض للأخلاقيات التى تجاهلها الإيرانيون الوطنيون إلى حد كبير بسبب الهدف الكبير المتمثل فى إنقاذ إيران وانتشار العقيدة الزردشتية، ولكنها لم تكن خافية عن الأخلاقيين، كما أنها تشكل أحد الخلافات المثيرة للجدل بين النقاد فى هذا المجال.

للأخلاقيات والفضائل الأخلاقية تعريفات ثابتة فى الفلسفة الشرقية والفلسفة الإسلامية. يتحدث خواجة ناصر الدين الطوسى فى كتابه الأخلاق الناصرى عن الفضائل الأخلاقية باعتبارها (الحكمة) إذا كان هناک اعتدالاً فى الحواس الإنسانية و(الشجاعة) فى حال كظم الغيض و(العفة) فى حال ضبط النفس والتحكم فى القوة الشهوانية وعندما تتحقق هذه الفضائل الثلاث وتمتزج مع بعضها بعضاً، يتم تحقيق فضائل العدالة. وتدعى فى النصوص الدينية الصفات الحسنة (الفضائل) وفى حال تجاوزها أو تهاون فيها تدعى السمات السيئة (رذائل). (طوسى، ١٣٦٤ش: (١١٢-١١ تتوافق هذه التعريفات مع أفكار أرسطو، والتى ذكرت فى كتاب علم الأخلاق إلى نيقوماخوس. إن مسألة أخلاقياتنا بين فلاسفة العصور الوسطى لها جذورها فى أخلاقيات أرسطو إلى أن ظهر شكل جديد فى عصر التنوير مع ظهور فلسفات تجريبية مثل ديفيد هيوم وجون لوک. تعتبر نظرية هيوم الأخلاقية العمل بأنه معيار الأخلاق، وهو الذى يحدد سلوكنا ما إذا كان على الصواب أم لا. تعتبر الفلسفة البراغماتية، التى

يركز عليها هذا البحث ولادة جديدة لفلسفة هيوم التجريبية فى حلّتها الجديدة كمدرسة فلسفية أمريكية، تتمسك بما هو متوقع ومفيد باعتباره حقيقة، ووفقا لمبدأ العمل هذا، يعتبر عمل أو سلوك صواباً ومفيداً أحياناً وفى حالة أخرى وحين آخر يفقد فعاليته. فى بعض الأحيان، ومن أجل تحقيق الهدف المنشود، يجب علينا مراعاة المصلحة العامة فى المجتمع والمهم هو تحقيق الهدف وليس الوسيلة لتحقيقه. من وجهة النظر هذه، فإن قضية الأخلاق والفعاليات الاجتماعية فى الفلسفة البراغماتية لها دلالة تتعارض مع الفلسفة الشرقية والفلسفة الإسلامية، وكذلك الفلسفة العقلانية الغربية، وموضوع السعادة الإنسانية.

أسئلة البحث

يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. من وجهة نظر فلسفة البراغماتية، هل رستم بطل عملى أو نقيض للبطل ينتهك الأطر الأخلاقية؟

٢. هل برر فردوسى انحيازه فى توصيف بطله، أم بطولاته الملحمية تعبير خالص لا ينقصه شيء؟

٣. هل معايير الأخلاق والنفعية والعدالة والتسامح التى تم التعامل معها فى الفلسفة البراغماتية تتفق مع تلك الموجودة فى الشاهنامه؟

٤. هل تأتى اليوتوبيا البشرية (المدينة الفاضلة) من خلال الأفعال العملية للجهات الفاعلة؟

فرضية البحث

يبدو أن تصرفات أبطال الشاهنامه وأبرزهم رستم، تتماشى مع ما يسمى الفعل العملى البراغماتى فى الفلسفة البراغماتية، وفردوسى فى تعامله مع أبطال الشاهنامه جعل جميعهم براغماتيين، معتقداً أن انتصار الأبطال، هو نتيجة أفعال تلك الشخصيات البرغماتية.

خلفية البحث

هنـاک العديـد من الأطروحـات والمقالات حـول البراغماتية التـي حللت هذه الفلسفة من وجهة نظر المنظرين المختلفة التی يمکن العثور عليها فی "براغماتية تشارلز سـاوندرز بيرس" للکاتب: أکبر غضنفری والمشـرف: عبدالکريم رشـيديان. کما يمکن الإشـارة إلی "أصول البراغماتية الحديثة لريتشـارد رورتـی" للکاتب محمد أصغری. يوجد مقال أيضا بعنوان "تفاعل البراغماتية مع ما بعد الحداثة فی فلسـفة ريتشـارد رورتـی" للکاتب محمد أصغری، والذی کان موضوع اهتمـام کبير للکاتب. وفی مجال النقد الأدبی وتطبيق البراغماتية فی النصوص الأدبية، يمکن الإشـارة إلی مقال بعنوان "البراغماتيـة (العملانية) فی کليلة ودمنـة لفاطمة مهربانی ممـدوح (المؤلف) والمؤلف المسـؤول (محمد آهی) فإنه علـی الرغم من نجاحه فی إدخال مکوّنـات البراغماتية، إلا أنه فی نقده لکليلة ودمنة لا يشـکل انتقاداً سـليماً علی أساس معايير البراغماتية. وفيما يخص الشاهنامه لفردوسی وشخصيته المحورية "رستم"، أنجزت دراسات وأبحاث علی نطاق واسـع من مختلف الجوانب الأدبية والنفسـية والفلسفية والمقارنة. نشير إلی بعضها؛ مقالة بعنوان "ميزة رستم فی الشاهنامه، الطابع الإنسانی المثالی" للکاتب أصغر نهچيری و"تحليل شـخصية رسـتم فی معرکته مع سـهراب" لمريم صادقی، "قصة رستم دراسـة مقاربة لعلم الأخلاق إلی نيقوماخوس تأليف أرسطو" لـ ذوالفقار علامی وليلا چاوشـی آقاياتی. ولکن کما جاء مسـبقا، لم يکن هناک بحث ناجح فی مجال التحليل النصـی الأدبی من حيث السـمات العملية للبراغماتية، ولم يتم إجراء دراسـة عملية لشخصيات الشاهنامه –خاصة رستم– تظهر کرسالة أو مقالة علمية. فنظراً إلی التواتر المنخفـض للبحوث التأويلية الفلسـفية فی الأدب الذی يـدرس النصوص الأدبية من منظور النظريات الفلسـفية ويوفر مؤشـرات لها، تظهر الحاجة إلی مزيد من البحث فی هذا المجال أکثر من ذی قبل.

أهمية البحث

هذا البحث الذی يسـتند إلی الفلسـفة البراغماتية ويسعی إلی توفير إطار مناسب

لتوفير مجتمع ديمقراطى يعتمد على العملانية، يفترض دائما نوعين من العمل الاجتماعى والأخلاقيات؛ العمل الغائى أو النفعى المناسب مقابل العمل المثالى والوظيفى الموجه إلى العمل. وهذا التناقض بين الأفعال المثالية والبراغماتية يبرز بشكل ملموس فى الشاهنامه وشخصياته. ورستم بصفته محوراً لكثير من قصص الشاهنامه والذى تؤثر أفعاله وأعماله فى تحديد مصير بلده وشعبه، تظهر منه أحياناً سلوكيات متناقضة. ومن هنا تقع الشاهنامه وخاصة رستم موضع شك وترديد من قبل الأخلاقيين الذين إما أنهم متأثرون بالأخلاق الشرقية أو متمسكون بالأخلاق الكانتية كمبدأ توجيهى للسعادة الإنسانية. ولكن الحقيقة أن هذه الأخلاقية على الطرق السابقة لا تؤمّن الاستجابة لأهداف ومصالح المجتمعات المرسومة. والغرض من هذا البحث هو توفير رؤية حديثة أكثر اتساقًا وأخلاقية للمبادئ التوجيهية الأخلاقية والاجتماعية التى وضعها الفلاسفة السابقون نظراً لواقع المجتمعات الحالية حتى يمكن منحها جانباً عملياً وإعطاؤها رؤية واقعية لقضية الإنسان ومجتمعه.

البراغماتية (الذرائعية)[1]

المصطلح مشتق من الكلمة اليونانية pragma، معناه العمل. «إنها نظرية يتم بموجبها معيار صحة المعتقد بالعمل". (حلبى، ١٣٩٣ش: ٩٦٤) وقد ترجم المصطلح بفكرة مبدأ العمل أو مبدأ النفعية العملية، وأحيانا العملانية. ظهرت هذه الفلسفة فى أمريكا فى القرن التاسع عشر. إن الأفكار التى جاءت من العالم القديم، وكذلك الكميات الهائلة من العلوم والمعرفة الجديدة المتاحة للأميركيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، بطبيعة الحال لم تنسجم مع الأطر والمدارس الموجودة فى السابق، فهى تحتاج إلى إطار جديد يكون أكثر اتساعاً وشمولاً. لكن العقل الأمريكى لم يكن قادرًا على بنائه أو قبول الأطر الجديدة المقدمة. وقد اكتفى بتصنيف عناصر تلك المجموعة الكثيفة لاستخدامها عند الحاجة. «واعتبر أن المنفعة والغاية هى معيار لصحتها، وتخلص من كل الحجج القديمة حول معايير الحق والحقيقة.» (اسكفلر، ١٣٦٦ش: ١١٠) يعتبر

1. Pragmatism .

الفيلسوف الأمريكى تشارلز ساندرس بيرس أوّلَ من ابتكر كلمة البراغماتية فى الفلسفة المعاصرة وأوّل من استخدم هذا اللفظ عام ١٨٧٨م فى وصفه لنظرية المعنى. باعتبار أن التطبيق العملى للفظة أو الفكرة فى الحياة الحقيقية تمنحها المعنى. من وجهة نظر بيرس إن تصورنا لموضوعٍ، ما هو إلا تصورنا لما قد ينتج عن هذا الموضوع من آثار عملية لا أكثر.

نشأة البراغماتية التاريخية

تمتد فترة البراغماتية الأمريكية من نهاية الحرب الأهلية إلى اندلاع الحرب العالمية الثانية. وهى الفترة التى تحوّلت فيها أمريكا من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضوج. كانت المجتمعات الريفية الصغيرة تتحول إلى بلد حضرى وصناعى كبير، ولم تكن هذه التغييرات علمية بل كانت اجتماعية وروحية.

نشأة البراغماتية الفلسفية

تمثل فلسفة كانت وهى الفلسفة الأهم والأكثر تحديدا فى القرن الثامن عشر، نقطة انطلاق للبراغماتية ومواجهة التيارين الرئيسيين للعقلانية[1] والتجريبية[2]. (فروغى،١٣٩٣ش:٦٧٦) يمكن للمرء أن يطلق على البراغماتية ولادة جديدة لفلسفة "هيوم" التجريبية فى حلتها الجديدة أو فلسفة "جون لوك" الوضعية المنطقية للمادة التجريبية. كان أحد الأهداف الرئيسية للبراغماتية هو جعل العلم الحديث يتماشى مع الفلسفة وانتقاد المواقف الفلسفية التقليدية فى ضوء التطورات العلمية الحديثة. ثم تخلّى البراغماتيون بحزم وفى آن واحد، عن العديد من المبادئ الثابتة والمطلقة والقواعد الأساسية، لافتين إلى الواقع والعمل والقوة. وهذا يعنى سيطرة الطبيعة التجريبية مقابل الطبيعة العقلانية. «اتبعت البراغماتية أولاً أفكار الوضعية المنطقية (فلاسفة حلقة فيينا) وفلسفة برتراند راسل فى التحليل المنطقى واتخذت الفلسفة التجريبية المطلقة منهجاً لها.» (المصدر نفسه: ٤٩١) لكنها ابتعدت فيما بعد عن مبادئ الفلسفات السابقة. «يرى

1. Rationalism .

2. Empiricism .

البراغماتيون فلسفتهم على عكس كل من العقلانية والتجريبية.» (دريدا، ١٣٨٥ش: ٤١)

نشأة البراغماتية الاجتماعية

إن التيار الفلسفي للبراغماتية هو أيضاً عبارة عن حركة وتيار اجتماعي، وشأنه شأن التيارات الفلسفية الأخرى، يعكس الظروف التاريخية في فترة نشأته والمجتمع الذي نشأ فيه. «بالعودة من كانت إلى هيوم، وخاصة إلى بيركلي، ينبغي النظر إلى تلك الفترة في ضوء التطورات الاجتماعية والفكرية العظيمة، أي في النصف الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. خاصة في ظل تكثيف الصراع الطبقي ونشوء الماركسية، وكذلك الظروف الخاصة وسمات المجتمع الأمريكي وطريقة تفكير الأمريكيين ورؤيتهم للعالم. هذه التطورات لا يمكن أن تغير من وجهات النظر الفلسفية والفكرية للطبقات الرجعية. كانت مهمة البراغماتية وغيرها من التيارات الفكرية المشابهة توفير أساسيات النظرية لهذا التحول والتراجع على حد سواء. (شيفلر، ١٣٨١ش: ١١)

الأصول العلمية للبراغماتية

كان الصراع بين قانون نيوتن ومعادلات ماكسويل أحد أخطر الأزمات في تاريخ العلم في القرن العشرين. كانت هناك قضايا في مجال الفيزياء الذرية أوضحت أن قوانين الميكانيكا الكلاسيكية لا يمكن تطبيقها في هذا المجال. وفي الواقع ذكر بعض العلماء أنه لا يمكن تفسير هذه الظواهر على الإطلاق. قام سبنسر بتبرير التطور وفقا لمبادئ الميكانيكا، ولكن على خلافه اعتقد بيرس أنه لا يمكن لأي من القوانين ولا مبادئ الميكانيكا تفسير التباين الواضح في الطبيعة. كانت هذه هي القضايا التي استولت على منظري البراغماتية ولا يمكن الإجابة عليها في الفلسفات السابقة والعلوم السابقة. (المصدر نفسه: ٥٣)

الخصائص العامة للبراغماتية

١. التركيز على العالم الحقيقي (الواقعية): ليس على ما يجب القيام به في عالم مثالي.

٢. التركيز على الخبرة: بناءً على نظريات عملانية عن الحقيقة، فإن الحقائق هي

المعتقدات التی تتشکل من خلال التجربة. (Audi ,1995: p 638)

٣. النسبية: يتحدث ديوی عن البحث بدلاً من الحقيقة، والغاية من ذلک استيعاب مقتضی الحال ومراعاته لاتخاذ الإجراءات المناسبة. (سکوفلر، ١٣٦٦ش: ١٩)

٤. التوجه نحو الکفاءة وأهميتها، بالنظر إلی النتائج العملية للأفکار. (Putnam, 2001: p1361)

٥. الذرائعية (النظرية النفعية)؛ يقول جيمس: الحقيقة هی النفع الذی تحققه من خلال التجربة العملية. (جيمس، ١٣٧٠ش: ١٠)

٦. الوسيلة: أی أن الأفکار والعقائد ما هی إلی وسيلة لتحقيق الأهداف. (Tiles, 2000: p705)

رواد النظرية البراغماتية

يقول تشارلز ساندرز بيرس[1]، أستاذ الرياضيات وعلم الفلک فی جامعة هارفارد وعالم الرياضيات الأمريکی البارز، إنه وصل إلی الفلسفة من خلال کانت، بينما يعتبر نوع تفکيره إنجليزياً. إن مبدأ بيرس العملی يرتکز علی العلاقة بين الخيال والعمل. اعتقد بيرس أن مجرد عنصر عشوائی سيخلق انحرافات مبعثرة عن القانون. وفقاً لبيرس، لا يمکن أن تکون طريقة الإدراک الحسی للطبيعة مبدأ موثوقاً للبحث. وقد هاجم بيرس أيضاً الجبرية، أی أنه ينتهک الاعتقاد السائد بأن کل حقيقة واحدة تتمتع بشرعية وقانونية.

بقی المبدأ الذی طرحه بيرس بعيداً عن الأنظار لمدة عشرين عاماً حتی أعاد ويليام جيمس ذلک المبدأ. لم تشتهر البراغماتية علی يد بيرس بل بلغت الشهرة علی يد ويليام جيمس، وليس فی عام ١٨٧٨م ولکن فی عام ١٨٩٨م. «صاغ جيمس مصطلح البراغماتية لشرح نظرية الحقيقة. وفی نظرية الحقيقة، يضع جيمس الحقيقة النسبية مقابل الحقيقة المطلقة فی الفلسفة العقلانية». (شيفلر، ١٣٨١ش: ١٠) وقال جيمس «الحقيقة هی شیءٌ مرن والاعتقاد به أمرٌ صحيح. وبما أن تحقيق ذلک يعدّ من الشروط

1. Charles Sanders Peirce .

الأساسية، فإن ما يتم تحقيقه أو ما أنجز هو أمر صحيح يمكن تصديقه. كما يعتقد أن الحقيقة هي أفضل حالة يمكن تصورها للبشرية وأفضل أمر يمتلكه وأنه يختلف عن المبادئ التي طرحها العقلانيون والمثاليون سابقاً حول الحقيقة.» (جيمس، ١٣٨٦ش: ٤٨) يتمتع برتراند راسل[1] أيضاً بأصل فلسفي مماثل لويليام جيمس، لكنه لا يقبل تجاوزاته في البراغماتية.

حتى قبل ظهور البراغماتية، كانت الحقيقة تعتبر منفصلة ومستقلة عن الوجود الإنساني، ولكن مع ظهور البراغماتية ساد الاعتقاد بأن الحقيقة ليست منفصلة عن الإنسان. (ساهاكيان، ١٣٨٠ش: ١٨٢) والسبب الوحيد لصحة الفرضية، هو فعاليتها وفائدتها في الممارسة العملية. في النهاية، الحقيقة في عبارة ويل دورانت «حدث يحدث للأفكار والمعتقدات. الحقيقة هي التحقيق العملي.» (ديورانت، ١٣٧٠ش: ٤٤٦) «وفقاً لذلك، لا مكان للمثالية والنموذجية في شيء، كما يمكن اعتبار البراغماتية ردّ فعل مقابل المثالية.» (سيزيان موسى آبادي، ١٣٨٩ش: ١٠٩)

ريتشارد رورتي[2] هو أحد أكثر الفلاسفة المعاصرين الأكثر جدلا والأشد صخباً واضطراباً والذي كان دائما موضع انتقادات شديدة وحادّة. إنه فيلسوف تحدّث صراحة عن نهاية الفلسفة. من وجهة نظره، وطأ الغرب في ما وراء الفلسفة من المرجح أن تتجاهل الفلاسفة بالمعنى التقليدي للفيلسوف ويعامل الفلاسفة على أنهم علماء ميتافيزيقيون. «سر أفكار رورتي تنحصر في كلمة واحدة هي؛ أنه يجب أن يؤدي كل بحث إلى هدف يتجاوز المصالح الشخصية والاجتماعية، ويسعى فقط وراء تحسين تضامن المجتمع. تأثر رورتي بوجهات نظر نيتشه وهايدجر، وخاصةً وينجنشتاين، بالإضافة إلى فلاسفة مدرسة أصالة العمل الأمريكيين؛ جيمس وخاصة ديوي[3].» (دريدا، ١٣٨٥ش: ٢٠) لقد نشأ منذ الطفولة على الجناح اليساري، وكان يكنّ احتراماً للمفكر الماركسي تروتسكي[4] وللأديب ت.س إليوت، وهو يعدّ أول فيلسوف براغماتي قام بربط الأفكار

1. Bertrand Arthur William Russell .
2. Richard Rorty .
3. John Dewey .
4. Leon Trotsky .

البراغماتيــة بالقضايــا الاجتماعية ويعيد تعريف المفاهيم الإنســانية. توســعت أفكار رورتــى البراغماتية إلى قضايا اجتماعية، وبالتالى تأخــذ البراغماتية بجدية المطالب المشــروعة للجوانب الإنســانية الأخرى مثل الأخلاق والفعاليــات الاجتماعية والفن والشعر والتاريخ والدين. وهكذا تم تعميم الواقعية البراغماتية إلى المجال الاجتماعى، بعد أن سعت فى البداية لاكتشاف الحقيقة والمعنى، وقدمت المواضيع السامية كالأخلاق والعدالة والتسامح والنفعية.

قضية النفعية

البراغماتية هى نهج فى الفلســفة تقبل بعض القضايا التى تتعلق بالممارسة العملية فى حياة الإنســان. يطلق مؤيدو هذا النهج على أنفسهم العملانيين المتسامحين، ويصفون المجموعــة بأنها معتدلة (أو محافظة). ومــن وجهة نظر البراغمات فإن الحقيقة وأفكارنا ومفاهيمنــا وأحكامنا وآرائنا هى فى المنفعية العملية لحياتنا. «وفقا للنظرية، فإن معيار الحقيقــة، هو النفــع والفائدة والنتيجة، وتثبت حقيقة كل شــىء فــى النتيجة النهائية.» (دريدا ، ١٣٨٥ش: ٣٠)

يطلق على من يعطون الأولوية للممارسات العملية والمصالح اليومية على معتقداتهم، رجال الدولة والسياســيين البراغماتيين بمعنى آخر، هم مــن يتعاملون بالمرونة لتحقيق أهدافهم أو البقاء فى السلطة. فى مدرسة البراغماتية، الأفكار والمعتقدات هى أدوات لحل القضايا والمشاكل الإنسانية؛ طالما كانت لها آثار مفيدة، فهى صحيحة وحقيقية وقد تصبــح خطأ فــى الغد. بناء على هذا، قد تكون الفكرة حينــاً فعالة ومفيدة، فهى تكون حقيقيــة بالفعل؛ ولكنها قــد لا تكون لها نتائج مرضية حيناً آخــر فحينها تصبح نظرية خاطئة. فـ«الحقيقة ليســت ثابتــة وقابلة للتغيير، وجميع الأمور تخضــع للنتائج، فالحق أمر نســبى تابع للزمان والمكان وفترة محددة من العلم والتاريخ.» (آدورنو، ١٣٩٥ش: ٤٣) مــن وجهة نظر جيمس، الفكرة تحمل فى طياتهــا الصواب والخطأ معاً. لأن فكراً واحــداً وســلوكا محدداً قد يكون مفيــداً لبعض الأفراد وقد لا يكــون مفيداً للآخرين. وفقا للمبدأ العملى: «بما أن الطبيعة تستمد مصداقيتها من تصوراتنا، فالحقيقة هى مجرد

منهج للتفكير ينبغى الأخذ به، وهذا هو جوهر المبدأ البراغماتى.» (نحن نمنح الطبيعة مصداقيتها) (شيفلر، ١٣٨١ش: ١١)

قضية العدالة

يعتقد جاك دريدا أنه إذا كان هناك شىء يسمى العدالة، فلا يمكن ترسيمه أو تفكيكه خارج القانون. (Lucy, 2004 : 63) فى رأى دريدا، لا يمكن أو لا ينبغى لأى نموذج سياسى أن يحاول فرض نفسه باعتباره يجسد العدالة. وأكبر خطر فى السياسة هو الشمولية التى نراها بجميع أشكالها الأخيرة: الفاشية الحديثة والقومية والطائفية والثيوقراطية. «تستند الشمولية إلى افتراض السياسة والاجتماع أمراً واحداً، وترى أن شكلاً سياسياً معيناً أو دولة معينة أو مجتمعا أو مجالاً إقليمياً محدداً، يجسد العدالة.» (دريدا، ١٣٨٥ش: ١٢)

من المنظور البراغماتى، الشأن السياسى والشأن الاجتماعى متميزان. وفى الوقت نفسه، لا يمكن الحصول عليهما فى آن واحد. فى بعض الأحيان يتم تجاهل العديد من القضايا الاجتماعية فى الشؤون الاجتماعية ولا يمكن تحسين المجتمع وإصلاحه فى ظل هذه المواجهات. والسياسيون البراغماتيون هم من ينظرون إلى القانون باعتباره عنصرا قابلاً للتفكيك، وعند الضرورة يقومون بتفكيك قانون تتجسد فيه العدالة.

قضية الأخلاق

يعتقد سقراط أن العمل إذا كان مفيداً للإنسان حقاً يكون بالفعل صحيحاً وصائباً. لذلك يمكننا أن نعزو فلسفة الأخلاق المعيارية على أسس نفعية، إلى سقراط أو بمعنى آخر نستطيع أن نعتبر سقراط مؤسساً لفكرة الأخلاق وفق النتائج والآثار المترتبة عليه. (غمبرتس، ١٣٧٥ش: ٦١٢) تُنسب نظرية الاعتدال أيضاً إلى أرسطو، مما يعنى أنه يقبل النسبية فى الأخلاق. «فى رأيه، الشخص الحكيم هو من يهتم بما هو خير يسعى لتحقيق المصالح العملية، بدلاً من التفكير حول الفرضية.» (كابلستون، ١٣٧٠ش:٣٤٨) مدرسة المنفعة هى نموذج تقليدى لهذه الفرضية مع الفارق فى اعتقادها بأن «أفضل سلوك

أو تصرف هو السلوك الذی يحقق الزيادة القصوى فی المنفعة.» (فرانكنا، ١٣٨٣ش: ٤٨) وبالتالی يعطى الأولوية للمصلحة العامة للمجتمع ويقدّمها على الإنسان كفرد منعزل. فيما يتعلق بمسألة الأخلاق، يعتقد رورتی أيضا أن القيم الأخلاقية تتكوّن من خلال العمليات الاجتماعية والخطابية، ولا يمكن أن تكون للقيم الأخلاقية دور ثابت ومؤسس.

الأخلاقية المعيارية؛ هی فعل يتعلق بنتائجه وآثاره التی يمكن أن تكون جيدة أو سيئة، صحيحة أو خاطئة. وهناک آراء مختلفة «يعتقد البراغماتيون أن السلوک أو العمل يعدّ صحيحاً عندما يقع مفيداً لفاعله فقط. ويعتقد آخرون أن العمل يعدّ صواباً ومقبولاً عندما يكون مفيداً للآخرين بالإضافة إلی عامله. يعدّ كل من ديفيد هيوم[1] وجيريمی بنتام[2] وستوارت ميل[3] من مؤيدی هذه الفكرة.

الأخلاق الواجبة؛ هی ممارسة لا تستند فقط إلی النتائج ، ولكن أيضا إلی خصائص الإجراء نفسه أو الدافع وراءه الذی يحدد الخير والعمل. أيا كانت نتيجة العمل، فإنه لا يؤثر عليه سلباً أو إيجاباً. ويعدّ إيمانويل كانت من أبرز مؤيدی هذه الفكرة.» (بالمر ، ١٣٨٥ش: ١١)

بطبيعة الحال، فإن نظرية كانت فی الأخلاق كانت بعيدة عن البراغماتيين وهی قريبة من المثاليين. يتبع البراغماتيون الأخلاقية المعيارية التی تدخل حيز التنفيذ وتقدم النتائج المتوقعة للمجتمع. يتصرف البراغماتی دائما بطريقة مثمرة ومفيدة، وقد تُفقد القيم الأخلاقية فی بعض الأحيان وظيفتها.

فرضية بحث التسامح

يبدأ التسامح عندما لا يؤيد الإنسان تصرفاً وفقا للمعايير الأخلاقية وهذا لا يمنعه بأن يقبله. الشرط الأساسی لمعالجة مشكلة التسامح هو أولاً علينا أن ندرک بأن التسامح ليس قضية أخلاقية على الإطلاق. والتسامح غير المحدود يقوض نسيج المجتمع بقدر ما

1. David Hume .
2. Jeremy Bentham .
3. John Stuart Mill .

يعيق الاندماج الأخلاقى الشمولى للمجتمع. ابتكر رورتى مصطلح الليبرالية النخبوية. « يعتقد رورتى أن المجتمع الليبرالى ينبغى أن يستخدم التسامح كوسيلة لتقليل المعاناة والتمييز بين القضايا العامة والخاصة والتفريق بين القطاعين العام والخاص بشكل ملائم. من خلال هذا التفسير، يعتقد رورتى على الرغم من أن اللامبالاة والتسامح غير مسموح به لمن هو معرض لأوشفيتز (معسكر الموت) ولكنه له ما يبرره فى ضوء تحسين المجتمع والمنفعة الاجتماعية.» (ديريدا، ١٣٨٥م: ٦٨)

البراغماتية فى الشاهنامه

بعد شرح وجيز للبراغماتية، سيقوم هذا البحث بتحليل وتجسيد هذه الفكرة فى الشاهنامه للشاعر فردوسى من أجل تقديم براغماتية موضوعية، وتحديد مدى تطابقها على أفكار فردوسى، والإجابة على الأسئلة المثارة. ومن هنا تتم دراسة الشواهد والأمثلة الموجودة فى الشاهنامه من منظور أربع سمات مهمة من الواقعية: ١ - النفعية ٢ - العدالة ٣ - الأخلاق ٤ - التسامح وأخيرا (البراغماتية النتائجية) فى ظل هذه المؤشرات الأربعة.

ملامح النفعية فى الشاهنامه

كما أشرنا آنفاً، فإن البراغماتية تبرر بعض السلوكيات والقضايا نظراً لتطبيقها وفعاليتها فى حياة الإنسان. إنه يوفر بالتالى تعريفا مختلفاً للأخلاق، وتأتى بعض المفاهيم كالتوارى (التخفى)، والاحتيال والتمويه، أو العقلانية البراغماتية لتحقيق تطلعات المجتمع فى ضوء النفعية. فيما يلى بعض الشواهد تتخذ فيها الشخصيات مثل هذه التصرفات والسلوكيات لتعزيز أهدافها.

• العقلانية البراغماتية (النفعية)

يرى فردوسى أن الشخص الحكيم مقياسه فى العمل الذى ينجزه ولا يفعل شيئاً دون حساب وفكر. تدور الأفكار فى الشاهنامه حول تحقيق المصالح السياسية والاجتماعية، والعمل العقلانى للشخصيات يكون ناجحاً عندما يكون الهدف المنشود هو حماية إيران

وتعزيز دين الزردشت. «فهذه العقلانية محدودة ونسبية وهى غير متناسقة مع عقلانية المثاليين المطلقة. من خلال هذا التفسير، فإن الرجال العقلانيين فى الشاهنامه يتقيدون بالأخلاق (المركّزة على النتائج) ويخرجون عادة بنتائج مرضية منتصرين.» (محمودزاده، ١٣٨٣ش: ١٠٧)

رستم ينتصر فى الشاهنامه بأسرها، ليس بشجاعته وإنما بقوة الفكر والحكمة. ليس للحكمة فى الشاهنامه أى محتوى فكرى يمكن البحث عنه عند العلماء فقط. يرى فردوسى أن الحكمة هى أداة واسعة يمكن من خلالها تشجيع جميع السلوكيات الاجتماعية من أبسطها إلى أكثرها تعقيداً لصالح الترقية والتقدم. بناء على هذا يعتبر رستم شخصاً حكيماً وشعبياً يستخدم الحكمة للوصول إلى مصالحه ومصلحة الإيرانيين عامة.

• التخفى والاحتيال

على الرغم من أن الأبطال الإيرانيين صادقون فى الغالب، ولكنهم يلجأون أحياناً إلى شكل من أشكال التوارى والاحتيال. جسّد فردوسى نموذجاً من هذا الاحتيال فى قصة جردآفريد وسهراب. إن جردآفريد على عكس تهمتينة ورودابة وسودابة، لا تعيش خلف الكواليس. بعد إخفاقها فى هزيمة سهراب فى المعركة، تلجأ إلى الحيلة وتطلب من سهراب أن يرافقها إلى القلعة والاستيلاء عليها حيث تقول: من غير المستحسن أن يرى العسكر ما يجرى بيننا من المبارزة والقتال وسيعيبون عليك كونك تفرغ وسعك وتبذل جهدك فى مقاتلة امرأة. وسهراب الذى أصابه الذهول بعد أن رأى حسنها وجمالها شغف بها واغترّ بكلامها، فقد إحساسه بالمنطق للحظة وسقط فى فخ جردآفريد. فعطفت عنانها وسهراب معها، فلما حصلت وراء الباب أغلقوه فى وجه سهراب ... و جردآفريد مقاتلة رشيقة وذكية فهى لا تقاتل سهراب فحسب وإنما تحتال عليه أيضاً.

«التفت جردآفريد إلى سهراب قائلة: أين آساد الرجال وأبناء القتال،
سألقى البيضة عن رأسى ووجهى والعسكر يعيبون عليک فعلک
قاتل سهراب فتاة فى ساحة المعركة وقاتلت معه بشدّة وقسوة

الأولى بنا إخفاء الأمر فالحكمة خير سلوك منا
فكشفت عن وجهها لسهراب بادرت بالحديث ظهرت أسنانها كالعناب»
من حزن جردآفريد وهجير تألم الصغير والكبير
قالوا أيها المرأة الشجاعة قلب المجتمع حزين من أجلك
فإنك قاتلت وفتنت وتلونت وعملك ليس بوصمة عار

(فردوسي،١٣٨٧ش، ج٢: ١٨٧)

في قصة رستم وسهراب، تقوم تهمينة بإخفاء الحقيقة عن رستم خوفاً من أن يطلب الأخير ابنه عنده، فقد أخفت تهمينة أن سهراب قد بلغ رشده في السن الثانية عشرة، لهذا عندما قدِم سهراب إلى إيران بحثاً عن والده، فكان متيقناً أن ابنه من تهمينة مازال طفلاً فسعى في إفشال محاولات سهراب في البحث عن والده وكشف هويته، معتبراً تلك التساؤلات والتحقيقات ما هي إلا محاولات مخادعة لانهزامه في المعركة.

حين سمع تهمتن بالكلام وقرأ الرسالة، ضحك مذهولاً من ذلك الفعل
لدى من ابنة ملك سمنجان، طفل ذكر وهو مازال صبياً
أرسلت له الكثير من المجوهرات، سلّمها أحدٌ لوالدته
جاء كردّ أن ذلك المبجل، سيصبح كبيراً عن قريب
نشأ على المروءة وهو صغير، فلابد أن يصبح شرساً مبكرا

(فردوسي، ١٣٨٧ش، ج٢: ١٩٦)

يقوم رستم أحيانًا بالغش والكشف عن الحقائق بطريقة مختلفة، وينهي اللحظات المصيرية للقصة لصالحه. يتخذ هذا السلوك مرة مع سهراب ومرة أخرى مع اسفنديار. نعلم أن سهراب هزم رستم في المعركة الثانية. ويجلس للدعاء منهكاً. يبحث عن النجاة والخلاص خارج ساحة المعركة وقوته البطولية. لأنه يؤمن بأنه لا يستطيع أن يصمد أمام سهراب الشاب. يطلب من الربّ استعادة قوته المفقودة التي خسرها منذ سنوات بناء على طلبه، في مثل هذه المواجهة المصيرية، تتحقق بالفعل رغبته. إن رغبته المتمثلة في النصر وهدفه الوطني الكبير، تتسبب في نصب فخ كبير له يغريه إلى لعبة التخفي والاحتيال. عندما أمسك سهراب بحزام رستم وبطحه وجلس على صدره واستلّ

خنجراً أراد أن يحتز رأسه، احتال عليه رستم وقال: ليس هذا من شأن المصارعة عندنا، بل كان من ساجل شجاعاً بالمصارعة فليس يبسط يده إلى قتله فى الصرعة الأولى بل حتى يصرعه ثانياً فحينئذ له ذلک. فاغترّ سهراب بكلامه وقام عنه وخلّى سبيله... ولما تخلّص رستم من يده قصد ماء جارياً هناک فشرب منه واغتسل وسجد يسأل الله تعالى أن ينصره على عدوّه .. ثم تشمّرا ثانياً للمصارعة لكن هذه المرة ألقى رستم بسهراب على الأرض وجلس عليه وسلّ خنجره مسرعاً وشقّ به حنجره.. ورستم أظلم نهاره.

قال رستم لسهراب أيها الشجاع، الفارس المقدام بالضراب والطعان
قواعد الحرب لدينا شيء آخر، وليس هذا من شأن المصارعة
إذا قام مصارع شاب، بضرب مصارع قديم،
فليس يبسط يده إلى قتله، حتى لو كان ذلک فى ساحة القتال.
بالاحتيال أراد رستم أن يتخلص، من قبضته سهراب ولا يصرع
عندما تخلص وأطلق سراحه، استعاد قوته كما لو كان سلاحا فتاكا
فقصد ماء جارياً يشرب منه، فبدا يتعافى بشربه الماء
شرب الماء أولا واغتسل به، فأصبح المنتصر بإذن الخالق المنان
طلب من الله أن يفوز فى معركة أخرى ضد سهراب، لكنه لم يكن مطلعاً من صروف الدهر.
(فردوسى،١٣٨٧ش، ج ٢ : ٢٣٥)

أو فى قصة رستم اسفنديار، أخبر رستم اسفنديار كذباً فى نهاية معركة اليوم الأول فكرة الهروب. استغلّ رستم الفرصة للتحدث مع اسفنديار بمرونة ولطافة ويضع كبرياءه جانباً لما اقتضته المصلحة. ومنذ لقائه الأول مع اسفنديار، يحاول مراراً فتح حوار ومصادقة ويتحدّث إليه بكل مرونة وهداوة إلا أن سفنديار يرفض.

قال له رستم: أيها الأميرالنبيل، لقد سألت الله أن يجعل قلبک سعيدًا،
والآن أرى منک الأذى فأخشى أن يحدث مكروه وتُسلب الراحة منى
وهذا الطلب يمثل وصمة عار لى، ولا يمحى هذا الخزى عنى إلى الأبد
(فردوسى، ١٣٨٧ش ،ج ٦ : ٢٤٨)

وهكذا تبدأ المعركة. ويعود رستم مهزوماً مجروحاً مغلوباً على أمره بعد المعركة

الأولـــى، وعندما شـــاور أقرباءه فـــى الأمر رأى أن الطريقة الوحيـــدة فى الخلاص هو الهـــروب، ولكن "زال" يعارض ويطلب حلاً من العنقاء. رســـتم يقضى على اســـفنديار بعـــد معرفته بســـرّ موته الذى تعلّمه مـــن العنقاء وذلک من خلال اســـتهداف عضو فى جســـمه القوى المنيع. البطل الذى رسمه فردوسى فى الشـــاهنامه وهو رستم تلطخ يده بدم اســـفنديار دون خوف من عين لم تنم. رستم فى كلتا المعركتين، قبل الخوض بحرب عرف أنه سيهزم فيها رغم رغبته الشخصية، خاصة فى المعركة ضد اسفنديار. لكن مهمته تغلبت على رغبته.

ذكرت العنقاء حلاً لاسفنديار وقالت لرستم:

الحل فى القوس وخشب الأثل يوضع فى ماء العنب،

ثم يصب على عين اسفنديار اليمنى، عندما يكون الناس على استعداد لذلک،

ولكن اعلم أن من يسفک دم اسفنديار فلا مكسب له وسيعاقبه الدهر.

(فردوسى، ١٣٨٧ش، ج ٦ : ٢٩٩)

• التمويه[١]

التمويه أو المخادعة والمراوغة والاســـتحالة؛ هى أفعـــال براغماتية تظهر فى بعض شخصيات الشـــاهنامه. فتلک الشخصيات تســـعى من خلال تغيير مظهرها أو سلوكها لإخفاء هويتها الحقيقية، بغية الوصول إلى أهدافها. فى قصة بيژن ومنيژه، عندما يحاول رســـتم إنقاذ بيژن، يجد أن حشد العسكر والمعركة لا يفى بالغرض، لذلک يرى الحل فى أن يذهب شـــخصه مع مجموعة من الأبطال فى زى التجار إلى توران لإنقاذ بيژن. عند وصوله إلى توران، كان يرتدى رداءاً صوفياً، وأنشأ مع رفاقه سوقاً خارج الحى يعرضون فيها البضائع والقماش. مثال آخر على ذلک نجده فى قصة ســـهراب وجردآفريد، حيث نـــرى الأخيرة تختبئ وراء بيضة فى محاولة تمويه منها تتنكّر من خلالها لســـهراب حتى تظهر كرجل محارب تهاجم سهراب فى المبارزة والقتال.

لبست المرأة السلاح، ولم يكن فى ذلک الأمر تأجيل،

1. Disguise .

ووارت قرونها تحت الزرد ولبست درع الرجال الأبطال.

(فردوسی، ١٣٨٧ش، ج٢: ١٨٤)

ملامح الإطار الأخلاقی فی الشاهنامه

يعرف عن أبطال الشــاهنامة أنهــم متكلّمون بارعون إلى جانب الســمات البارزة كالوطنية والحمية والشــجاعة والتســامی الروحی والفكری وكونهم أهل مرح وكبرياء وبراءة وتبجح. «يعتقدون أنه لا قيمة للنفس والمال والبنين والزوجات فی ســبيل حماية العــرش.» (صفا، ١٣٩٠ش: ٢٤٢) تبدو ملامح هذه الشــخصيات فــی الوهلة الأولى غامضــة مغبرّة بغبار اللامبالاة والأنانية وحبّ الذات بعض الشــیء. إنهم يتخلّون عن زوجاتهــم وأولادهم، ويلجأون إلى الخدعة والمكيدة ويكتمون الحقيقة، وأيديهم ملطّخة بدماء أبنائهم وإخوانهم والنبلاء من الرجال تحقيقاً لأهدافهم الســامية وما هی شخصية وفردية أبداً. فالجدل بين المصلحة الشــخصية والمصلحــة الوطنية- العامة، هو الصراع الأمثــل يتخذه الأبطال فی تقرير المصير واتخاذ القرار، حيث إن الحبّ أيضاً لا يبعدهم عن مهامّهم فی صرف النظر عن رغباتهم وطموحاتهم تجاه المجتمع.

يتجنّب الأبطال الإيرانيون الســحر والأكاذيب وهم معادون للســحرة المشــعوذين كعدائهم لخصومهم وهم يلتزمون دائما بمبادئ البطولة والشــجاعة فی ســاحة المعركة. لكــن النورانيين طالما يلجأون إلى الســحر والشــعوذة لاحتماء أنفســهم، ويجدون فی الدنائة والهروب خلاصاً. والهروب من ســاحة الحرب يســاوی المــوت لدة الإيرانيين علــى عكس النورانيين، فإنهم يعتــبرون الغارة والاقتحام وأمثال هــذه الأفعال خزياً وازدراء. لكن فی بعض الأحيان نری الأبطال الإيرانيين يكسرون قواعد القتال لإنقاذ إيران والشــاه وحفاظا على السمعة، ويلجأون إلى الكذب والاحتيال والمكر والخدعة والتراجــع. وذهذا ما نراه فی معركة پــيران و گيو غيو حيث يلجأ الإيرانيون إلى هذه الأفعال والتصرفات. ونجد فی الشاهنامه أن الإيرانيين الذين لم يلجأوا أبداً إلى المكيدة والاحتيال فی ســاحات الحرب، يتوســلون الآن بالحيلة لفتح القلاع الكبار كما توسّل "قارن" بالحيلة فی فتح قلعة دژالان:

سلم العسكر لشيروى وقال: أريد الآن الاختباء،
أسير إلى حاكم القلعة رسولاً، أريه بصمة الخاتم،
إذا دخلت القلعة لأرفعنّ الراية، والسلاح الرمادى،
أقبلوا على الحصن مباشرة، وإذا دخلتم الحصن أضربوا واقتلوا دون هوادة.

(فردوسى، ش١٣٨٧، ج١ : ١٢٧)

كذلک لفتح قلعة جبل "سپند"، انضم رستم إلى سلک تجار الملح تنكراً:
استمع رستم لأبيه وعدّ العدّة لما كانت تستحق المعركة.
وفى حمولة الملح أخفى العصا والصولجان، تحملها الأعناق والأعضاد.
أخذ معه بعض الأقارب الأبطال الذين كانوا فى حالة تأهب واستعداد.
وأخفى ذلک الفارس البارز سلاح البطل بين حمولة الإبل.

واسفنديار الذى يعدّ أيضاً رمزاً للصدق والاستقامة، عندما يجد نفسه غير قادر على دخول قلعة الملک أرجاسب المنيعة، يتنكّر بزى التجار ليتمكّن من الدخول فى القعة واجتياحها وتدميرها:

فى مكان مخادعة وفى مكان آخر خوف ورهبة، وتكون أحياناً مهرباً جميلاً وأحياناً لا تكون فى مكانها.
إذا دخلت القلعة تاجراً، أتخفى ولا أقول بأنى أنا بطل العالم المقدام.
سأجد طرق الخلاص من كل باب، و أقرأ كتاباً من العلم أكسبه من كل تجربة وامتحان.

(فردوسى، ١٣٨٧ش، ج٦ : ١٩٢)

واسفنديار شأنه شأن رستم يلجأ إلى الكذب والاحتيال فى الأراجيز. يمتدح والده لشجاعته وكونه ملكاً عادلاً، فى حين أنه لم يعتبر أباه شجاعاً وعادلاً من قبل. كما ينصح رستم بعدم الإحساس بالذل والعار عند الوقوع فى سلاسل وأغلال الملک، على الرغم من أنه هو نفسه كان يشكو بمرارة تحمل مثل هذا العار من قبل، وعندما ألقى رستم عليه اللوم لعدم دعوته للعشاء، قال اسفنديار الذى أخبر أخاه سابقاً أنه يريد إذلال رستم، قال بنبرة هادئة، أنا لم أشأ إزعاجک.

يعدّ الثأر والحقد الدافع الرئيس لجميع المعارک وأعمال العنف فى الشاهنامه،

وتشــكل غالباً العوامل الداعية للحرب لدى أبطال الشاهنامه أيضاً. على الرغم من أن الثأر سمة مذؤومة، إلا أنه يعتبر أمراً بطولياً في الشــاهنامه، وكان الحقد طريقاً يســلكه الأبطال. وفي جميع أنحاء الشــاهنامه، يمثّل الحقد عاملاً رئيساً لأغلب المعارك على حدّ تعبير فردوســي. وتصل حالة الثأر والانتقام أحياناً إلى أقصى حدّها، فمثلاً عندما قتل جودرز بيران غرف غرفة من دمه وتشــرّبها تشفياً لســياوخش وأولاده السبعين. وثأر رســتم لنفســه عندما وقع في حفيرة فتمزّق بطنه وخاصرتــه وكان ذلك من فعل أخيه شــغاذ، فتناول رستم قوسه ووترها ففزع منه شغاذ فتترّس بشجرة فرمى رستم الشجرة بإحدى نشابتين فنفذت فيها وخلصت إلى شغاذ وخاطته مع الشجرة فتأوّه آهة خرجت معها روحه. ففرح رستم وحمد الله على ما يسّر له من إدراك ثأره بيده وقبل موته.

خاط رستم أخاه بالشجرة، وعندما خرجت روحه هدأت روعته

شكر رستم ربّه على ذلك وهو دائماً يشكر الربّ بعد كل فوز ونصر.

عندما قصدتني بالقتل ورأيت الموت بأم عيني، لم يهدأ لي بال حتى أتشفى بقتلك.

دفعتني إلى الموت بقوة وإكراه من قبل، ولهذا الجفاء أردت أتشفى لنفسي ثأراً وانتقاماً.

(فردوسي، ۱۳۸۷ش، ج٦: ۳۳۳)

كما طلب رستم أيضاً ثأر سياوخش بعد مقتله. وفقصد بلاد توران، وسار إلى حضرة كيكاووس وقال له: «أيها الملك! قد حصدت ما زرعه سوء تدبيرك واجتنيت ما أثمرته شراســة خلقك .. فقام رســتم واقتحم على ســوذابة وألقاها من تختها وجرّها بقرونها حتى أخرجها من خدرها فوسطها في الطريق بنصفين.» دبير ساقي، ۱۳۹۲ش: ۱۱۳)

اقتحم "تهمتن" على التخت، وأقبل على سوذابة لأمر،

أخرجها من خدرها وجرّها بقرونها، حتى تشحّط التخت بدمها،

فوسطها بنصفين بخنجره، وكيكاوس لم يحر جواباً عمّا فعل.

(فردوسي، ۱۳۸۷ ش ، ج۳: ۱۷۲)

ملامح العدالة في الشاهنامه

تعدّ الشاهنامه مظهراً لثقافة وتاريخ إيران القديم وأسلوب إدارة البلاد وفن السياسة

فى إيران، وطالما حاول فردوسى تصوير حكومة عادلةٍ يجسدها فى كتابه الشاهنامة من خلال القصص وحكايات الملوك. وجاء فى الشاهنامه، أنه يجب على الإنسان أولاً أن يكون عادلاً فى ذاته وكيانه. كما نرى فى الوجود الإنسانى، جدلاً وصراعاً قوياً يجرى دائما بين قوى الخير والشر. يرى فردوسى «أن الاعتقاد بالعدالة والالتزام ببسط العدل أمر لابدّ منه وهو أساس لفكرة صفوة الملوك فى إدارة البلاد.» (محمود زاده، ١٣٨٣ش: ٦٦). ولكن الموضوع الهامّ، هو أن فردوسى والشاهنامه لم ينجحا بالكامل فى إقامة العدل. على الرغم من أن أساس عمل فردوسى يتمحور حول العدال، إلا أن هذه العدالة هى فى بعض الأحيان سلاح ذو حدّين يمكن أن ينتهک العدالة بنفسه ويخرج عنها بقدر ما يدعو إليها.

كما ذكرنا آنفاً، عندما ينتهى خبر مقتل سياوخش إلى رستم، يسير رستم إلى توران طالباً بثأر سياوخش ثم يوسط سوذابة بنصفين دون ترديد ولا محاكمة. و عمل رستم هذا لا يعدّ مذؤوماً فى رأى فردوسى ولا حتى يعاقب عليها. ونرى فى مكان آخر، أن سهراب يطلب من هجير الذى وقع فى أسره أن يرشده إلى مخيم رستم، ولكن هجير تفوّه بالكذب خوفاً من يصيب هذا البطل الشاب رستمَ بسوء، فغضب سهراب من فعلته وهدّده وعاقبه بشدة.

اختطفه بسرعة بالغة من سرجه وأوثقه فى أسره هجير لم يعمل شيئاً

ترجل عليه سهراب من الفرس ليحتز رأسه.

(فردوسى، ١٣٨٧ش، ج٢: ١٨٤)

فطعنه برمحه من الخلف وألقاه من ظهر الفرس ثم أمكث مكانه.

(المصدر نفسه: ٢١٩)

ملامح التسامح فى الشاهنامه

يعنى التسامح فى الثقافة الإيرانية الإسلامية، أن المرء يعامل الآخرين بالتساهل والملاطفة ويتجنّب القسوة والفظاظة، لأن المرء إذا كان يحمل صفات سيئة مثل عدم التسامح والعنف والقسوة فهو لا يتمتع بمكانة اجتماعية مطلوبة. على الملک أن يعامل

رعاياه بلطف، ولا يعامل الخاطئ والمذنب بعنف، وأن يرفع من شأن الناس حفاظاً على كرامتهم الإنســانية. ولكن كما لاحظنا، فإن البراغماتيين يقدّمون الأخلاق العملانية ذا النتائج المثمرة والنافعة على الأخلاق الواجبة.

تتسم شخصية رستم فى الشاهنامه بأنها مزدوجة، تكون شخصية مثالية حيناً، وتظهر عملانيــة ذا نتائج مثمرة ومــا يعرف بالبراغماتية حيناً آخــر. وهذا لا يحدث عادة مع شخصيات مثل زال وسام، لأنهما متحفظان متمسّكان بالتقاليد، فى حين أن اتجاه رستم فى الساحة السياسية فى عصره يفتقر إلى روح المحافظة والتسامح.

عندما مات منوچهر ذلک الملک الصالح، تربع ابنه نوذر على العرش. فتوجّه ســام نحو دار الملک، تلقاه الأمراء والأكابر مبادرين ومشــايعين، شــكوا إليه ســيرة الملک وسوء صنيعه بالرعية، وقال سام هذا لا يستحسن الربّ سوف أردّه إلى الطريقة المرضية والسيرة الحميدة، موجّهاً نصحه إلى نوذر. «يظهر موقف زال تجاه كيكاوس عند مهاجمة مازندران إلى مســتوى من التحفظ، ما يشــوّه سمعته من حيث الإنســانية.» (گرجيان، ١٣٨٣ش: ٢٢). فيعتــبر زال مهاجمة مازندران أمراً لا جــدوى له، ومهاجمة مازندران يؤدى إلى اســتئصال العســكر وإهدار الثروة المادية الإيرانية. ولكن إجابة كيكاوس تتعارض تماماً مع تحليل زال. والردّ النهائى لزال يذهل المرء حقاً:

قلت له أنت الملک ونحن الرعية، نتحدّث إليک بشفقة وحنان
فإن سلكت العدل أو أطلت يد الظلم، فرأيک هو أمر مطاع
إن لم تندم على فعلک، فاعلم أنک من يهدى الفكر وينير الدين.

(فردوسى، ١٣٨٧ش، ج ٢: ٨٣)

ولكن فى المقابل، نرى رستم يأتى برفقة جيو إلى حضرة كيكاوس. يغضب كيكاوس لتأخر رســتم لدرجة أنه يأمر بقتل كليهما. يأتى ردّ رستم على خلاف التقاليد السياسية التى دفع زال إلى التحفظ بها، فردّه كان كسراً للتقاليد بامتياز.

فكل واحد من أمورک أنحس من الآخر، ولا تليق بک الشهريارية والملک،
لماذا يحرد على كيكاوس؟ ومَن كيكاوس؟ ومَن طوس حتى يمدّ يده إلى،
إنى طليق حرّ ولست عبداً لأحد، إنى عبد للإله فقط،

دعانی فرسان العسكر للملک، فزينوا لی التاج..
ولکنی لم ألتفت للملک حتی، فاحتفظت بالعادات والعرف
فلو قبلتُ بالتاج والتخت ملکاً، لم تکن تتنعّم أنت بالکرامة قطّ.

(المصدر نفسه: ٢٠١)

وفی ردّه علی جودرز عندما توسّط بينهما قال رستم:
وما فزعی من کيکاوس؟ لست أفزع منه أبدا سواءٌ عندی کيکاوس والتراب.
(المصدر نفسه: ٢٠٤)

نری سلوكا مشابها لهذا فی قصة برزو. عندما يری أفراسياب برزو فی شنجان ويجده شابا مقتدراً، يطلب من أحد قادته رويين اصطحابه. يمتنع برزو طلب رويين. وعندما يسمع برزو باسم أفراسياب، يردّ برزو: إذا كان يطلبنی لأمر فاليأتی بنفسه. فيحدث صراع بينهما. عندما يشهد أفراسياب العراک من بعيد ينهض غضباً، إلا أن بيران ينصحه فی المصالحة مع هذا الشاب، لأنه الحصول علی مثل هذا الشاب فی عسكرنا سيكون بصالحنا ويوافقه أفراسياب الرأی.

وهناک مثال آخر علی السلوک المتناقض لرستم فی قصة رستم وسهراب. فعادة كلما كان يحدث مكروه لإيران وملكه، ينهض رستم علی الفور إلی ساحة المعركة لإنقاذ الإيرانيين. فتوجهه نحو مازندران مسرعاً، وتنظيم معركة لإنقاذ الإيرانيين من الملک هاماوران، وأخيراً حضوره التاريخی فی معركته ضد أفراسياب، جميعها تدلّ علی مثل هذا السلوک. «ولکن فی قصة رستم وسهراب، فإن ترديد رستم فی ذهابه إلی کيکاوس يدعو إلی التأمل نوعاً ما. فلم يطلب کيکاوس مساعدة من رستم أبداً حتی فی أصعب الظروف التی مرّ بها، حتی أثناء أسره فی مازندران. يرسل جيو لاستدعاء رستم. ورستم يتأخر خلافاً لما كان يصدر منه فی السابق من الاستعجال والمبادرة، فهو يدعو جيو إلی الشرب ويتوانی فی النهوض إلی حضرة الملک. فی النهاية يحذر جيو رستم أن الملک سيغضب من هذا التأخير.» (محمود زاده،١٣٨٣ش: ١١٠)
عندما سمع رستم ضحک وقال إن النصر لنا.
أنت يا شارب الخمر، إشرب الشراب البابلی ولا يهمّنک الأمر.

جاء الساقی وقدّم الشراب بسرعة، وابتهج رستم سروراً لهذا العمل.
قال جیو لرستم الفارس: یا من یلاطفه الملک والأبطال،
سأسیر إلی أفراسیاب، ولا أبقی حتی أستعید کرامتی.

(فردوسی، ١٣٨٧ش، ج٢: ١٦٢)

نحن نعلم أن رستم لیس من أهل الطرب ولا هو شخص غیر مسؤول یفکّر فی مصلحته الشخصیة فی أزمة اجتماعیة سیاسیة، واتجاهه نحو الشراب ومکوثه أیاماً فی الطریق الذی یظهر بأنه شخصیة تتسم بعدم المسؤولیة وعدم امتثاله لأوامر الملک، ما هو إلا قوة فی داخله تمنعه من حدوث کارثة. وهو من جهة أخری لا یرید معارضة کیکاوس یبحث عن طریقة متساهلة تتمثل فی تأخیر الامتثال لأوامر الملک.

رستم بین بطل مثالی أو براغماتی؟

تتجسد مشاعر فردوسی فی الأبطال بصورة عامة وفی شخص رستم علی وجه الخصوص. تتشابک حیاة رستم مع الحیاة الاجتماعیة لبلاده لدرجة أن أغلب إنجازاته تتعلق بتقلّبات تاریخ مجتمعه وبلاده. فقد کان لرستم دوراً بارزاً فی النیل من الجنی الأبیض (سپید دیو)، وفی هزیمة الإیرانیین فی مازندران وفکّهم من الأسر. کما لأفراسیاب دورٌ بارز أیضاً فی معارک جرت بین إیران وحبشة ومصر وهاماوران وسائر المعارک، ولکن رستم ارتکب أخطاء وزلاّت فادحة وجسیمة، حیث تلوّثت یده بدم ابنه. یقتل سوذابة دون محاکمة تشفیاً منه وانتقاماً. ویقضی علی اسفندیار النبیل. ویلجأ أحیاناً إلی الحیلة والسیاسة والتدبیر فی القضاء علی الأعداء ولیس ببأسه وصلابة جسمه یحاربهم. إن سلوک رستم المتناقض فی الشاهنامه یجعل أصابع الاتهام موجهة نحوه. ولکن السؤال هو: ألا یقوّضُ صمتُه تجاه مقتل سیاوخش وهزیمتُه فی المعرکة مع سهراب واسفندیار، مکانتَه البطولیة ووجاهةَ بسالته؟

من الواضح أن فردوسی کانت له نظرة شاملة وواقعیة بالنسبة لشخصیات قصته فی الشاهنامه وخاصة شخصیة رستم البارزة. فقد قام فردوسی بتصویر رستم کإنسان بکل خصائصه الإنسانیة قبل أن یجسّده بطلا فی قصصه. فرستم بطل بأعمال رمادیة.

يتصرف في بعض الأحيان كمثالي يتجاهل أي مصلحة أو منفعة حتى يبعث القلق في نفس القارئ إزاء الاحداث. وفي بعض الأحيان يدوس على كرامته لتحقيق هدف نبيل. لأنه يحمل عبئاً ثقيلاً من المسؤولية وهي انتصار إيران على غير الإيرانيين. ولا يعرف للفشل معنى. يقتل ابنه بيده حتى ينجز المهمّة التي كلّف بها. وفي الصراع بين الطموحات العامة وإحساسه الفردي، يقدّم المثالية الوطنية ويدفه ثمن بطولاته باهظاً. يعمل رستم كمثالي عندما يتعلق الأمر بالمصلحة الذاتية، وعندما يسعى إلى تحقيق مصالح وطنية وإيديولوجية واسعة النطاق، فإنه يعمل كبرغماتي عملاني. وهذه الملامح الواضحة لشخصية رستم، على الرغم من أنها لا تجعله شخصية ثابتة نوعاً ما في الوهلة الأولى، ولكن بنظرة أكثر تمعّناً نجد أنه لا يعتمد على الأعضاد القوية غير العادية فحسب ولكن أيضاً يمتاز ببراعة الأبطال البراغماتيين وتفكيرهم. وهذا ما يلزم أن يتصف به البطل المثالي.

النتيجة

صوّر فردوسي نوعاً من اليوتوبيا في الشاهنامه يكون فيها الانتصار حليفاً للأبطال الإيرانيين في الغالب. لكن شخصياته البطولية تقوم أحياناً حسب الظروف بقتل أقاربهم، ونصب العداء والكراهية لهم، تغضب حيناً وتلجأ إلى الخداع والأكاذيب حيناً آخر. ويجعل سلوك الأبطال فردوسي والشاهنامه معرّضاً للاتهام منم قبل الأخلاقيين، ما يطرح هذا السؤال نفسه؛ هل أبطاله أبطال حقيقيون أم أنهم يمتازون بسمات نقيضة للبطولة؟ يمكن العثور على الإجابة في الفلسفة البراغماتية. هذه الفلسفة لها رؤية خاصة للسمات الأخلاقية، وبناء على هذه النظرية، فإن البطولة، عمل يتجاهل المنافع الشخصية في سبيل تحقيق المنفعة العامة. وجميع أعماله البطولية هي براغماتية تعتمد على النتائج المثمرة. من خلال هذا التعريف، فإن أبطال الشاهنامه الذين لم يهتمّوا إلا بانتصار إيران على الأغيار ومن وراء اتباعهم الصفات الرذيلة (في الفلسفة الإسلامية) هدف وطني وسام، هم الأبطال الحقيقيون.

وبالتالي، يمكن أن نستنتج أن تصرفات الشخصيات البارزة في الشاهنامه وخاصة

رستم، تتسق إلى حد كبير مع أفكار البراغماتية في مجال الأخلاق الغائية والعدالة والتسامح والتعامل مع مصالح المجتمع وتجاوز المعايير الأخلاقية. والشاهنامه تتماشى مع هذا الفكر الفلسفي أكثر من أي فلسفة أخرى. لا تتناقض تصرفات رستم العملانية البراغماتية ونفعيته مع شخصيته البطولية والبطولة أبداً، مما يدل على مسؤوليته وحكمته. إن شخصيته وسلوكه الواضح كتب الانتصارات له ولمجتمعه. لطالما كان الأبطال الملحميون إما أشخاصاً مثاليين مثل أشيل، وسيغفريد، وجلجامش الذين تضرروا من ناحية أخلاقهم الوظيفي (الواجبي) أو لكونهم براغماتيين كأوديسة حيث إن انتصارهم تحقق من ناحية أفكارهم العقلانية. رستم هو الوحيد الذي يعكس المظهر الكامل لهذا التناقض في شخصية معينة تجعله إنساناً كاملاً.

بما أن النظرة التقليدية تجاه أفكار الفلاسفة النظريين لا تفتح مجالاً في العالم المعاصر، فإن أداء البراغماتية يعتبر سلوكاً مفضلاً، وقد اكتسب البشر التجربة العملية هذه في ظل التغيرات والتقلبات على مدى التاريخ، والهدف، تحسين المجتمع. والعمل، وسيلة لتحقيق الأهداف، ويمكن ترسيم جميع المعايير الأخلاقية والاجتماعية أو تفكيكها من حيث الظروف الاجتماعية والسياسية. تمتد فلسفة البراغماتية إلى فكرةٍ مفادها أن المجتمع المثالي لا يمكن تحقيقه إلا من خلال الإجراءات العملية التي يقوم بها الناس وأبطالهم، ويمثل فردوسي هذه الفكرة بوضوح في الشاهنامة.

المصادر والمراجع

آدورنو، تئودور. (١٣٩٥ش). عليه ايده آليسم. ترجمة مراد فرهاد پور. طهران: هرمس للنشر.

پالمر، مايكل. (١٣٨٥ش). مسائل اخلاقي. متن آموزشي فلسفه اخلاق. ترجمة عليرضا آل بويه. طهران: پژوهشگاه علوم وفرهنگ اسلامي.

جيمز، ويليام. (١٣٨٦ش). پراگماتيسم. ترجمة عبدالكريم رشيديان. طهران: انتشارات علمي وفرهنگي.

حلبي، علي اصغر. (١٣٩٣ش). سير فلسفه در اروپا. طهران: زوار للنشر.

دبيرسياقي، سيد محمد. (١٣٩٢ش). برگردان روايت گونه ی شاهنامه ی فردوسي به نثر، طهران: قطره.

دريدا، ژاک. (١٣٨٥ش). ديكانستراكشن و پراگماتيسم، ترجمة شيوا رويگريان، طهران: گام نو.

دورانت، ويل. (١٣٤٢ش). تاريخ تمدن. ترجمة مهرداد مهرين. ج ١. طهران: مؤسسة فرانكلين للنشر.

ساهاكيان، ويليام وميبل لتوساهاكيان. (١٣٨٠ش). افكار فلاسفه بزرگ. ترجمة گل بابا سعيدى. طهران: بحر دانش

سيزيان موسى آبادى، عليرضا وشعيب بهمن. (١٣٨٩ش). «پراگماتيسم و سياست بررسى و نقد پراگماتيسم در قلمروسياست وحكومت». فصلنامه تحقيقات سياسى وبين المللى، ش ٥. زمستان ١٣٨٩. صص ١٢٣- ٨٩.

شفلر، اسرائيل. (١٣٨١ش). چهار پراگماتيست، درآمدى انتقادى بر فلسفه ى پيرس، جيمز، ميد وديوئى، ترجمة محسن حكيمى. طهران: نشر مركز

صفا، ذبيح الله. (١٣٩٠ش). حماسه سرايى در ايران. طهران: فردوس للنشر.

طوسى، خواجه نصيرالدين. (١٣٦٤)، اخلاق ناصرى، طهران: خوارزمى.

فردوسى، ابوالقاسم. (١٣٧٦ش). شاهنامه فردوسى، مسكو: طبعة مسكو.

فروغى، محمد على. (١٣٩٣ش). سير حكمت در اروپا، طهران: زوار للنشر.

فرانكنا، ويليام كى. (١٣٨٣ش). فلسفه اخلاق. ترجمة هادى صادقى. ط ٢. قم: كتاب طه

كاپلستون، فرديک. (١٣٧٠ش). تاريخ فلسفه. ترجمه بهاءالدين خرمشاهى. ج ١. طهران: علمى وفرهنگى وسروش.

گرجيان، رحيمه. (١٣٨٨ش). كليات شاهنامه به نثر. طهران: پويان للنشر.

غمبرتس، تيودور. (١٣٧٥ش). متفكران يونانى. ترجمة محمد حسن لطفى. ط ١. ج ٢. طهران: خوارزمى.

محمودزاده، محمدرضا. (١٣٨٣ش). افراسياب در اسطوره وحماسه زخم عميق رستم. طهران: قطره للنشر.

Audi, R. (1995.) "Pragmatism in R Audi(ed)". The Cambridge Dictionary of Philosophy

2th ed. Cambridg: Cambridge univ. Press. P. 638

Lucy, Niall. (2004). A Derrida Dictionary, Malden and Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Putnam, R.A. (2001.) "Pragmatism In L.C.Becker & Ch.B. Becker(eds)".

Encyclopedia of Ethics. 2 th ed. Vol.3. London and New York: Routledge. PP. 1361-64.

Tiles, J.E. (2000.) Pragmatism in EthicsIn Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy

London and New York: Routledge. P.705.